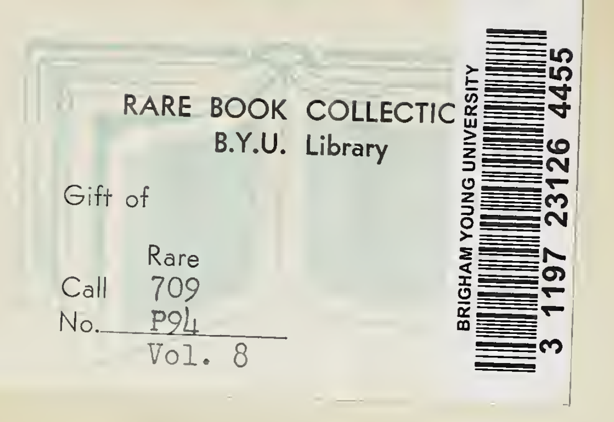




RARE BOOK COLLECTIC
B.Y.U. Library
Gift of
Rare
Call 709
No. P94
Vol. 8
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 23126 4455

PROPYLÄEN-KUNSTGESCHICHTE

VIII

DIE KUNST DER FRÜHRENAISSANCE IN ITALIEN

VON

WILHELM VON BODE



VIERTE AUFLAGE · 12. UND 13. TAUSEND

IM PROPYLÄEN-VERLAG ZU BERLIN

PRINTED IN GERMANY / IM DEUTSCHEN VERLAG, BERLIN

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG

Die dem Verfasser gestellte Aufgabe, die Kunst Italiens im 15. Jahrhundert für sich zu behandeln, entspricht, wenn darunter die Kunst der Frührenaissance verstanden werden soll, nicht mehr ganz unserer heutigen Kenntnis dieser Epoche. Für einzelne Künstler, die schon im Anfange des Quattrocento geboren sind, treffen bereits charakteristische Merkmale der Kunst des Cinquecento zu; so namentlich für L. B. Alberti. Andererseits muß man der Hochrenaissance Künstler wie Leonardo da Vinci und Bramante, zwei ihrer Begründer und größten Meister, zurechnen, obgleich die Mehrzahl ihrer Werke noch im 15. Jahrhundert entstanden ist.

Die Kunst der Renaissance hat in der Beachtung durch unsere Zeit, die krampfhaft nach einem Stil sucht und diesen in möglichster Unabhängigkeit von der Natur finden zu können glaubt, gegenüber der begeisterten Bewunderung, die sie früher fand, etwas eingebüßt. Über die Vorliebe für die Gotik ist der Geschmack zu noch primitiverer Kunst gelangt; für Italien von der Kunst des Trecento zu der des Dugento, während dem Quattrocento der starke Realismus, das Streben, der Natur selbst auf Kosten des Stils und der Schönheit möglichst nahezukommen, zum Vorwurf gemacht wird. Aber dabei wird außer acht gelassen, daß Italien den reinen gotischen Stil überhaupt nicht gehabt hat, daß dieser vom Norden übernommen und dem künstlerischen Streben hier nur äußerlich angepaßt ist und die nationale Tradition kaum unterbrochen hat, daß vor allem das Streben, die Natur als Vorbild zu nehmen, ihr nahezukommen, auch den Jahrhunderten vor der Renaissance gemeinsam war, daß nur das künstlerische Vermögen, wie die Mittel und die Empfindung, aus der die Künstler schufen, verschieden waren. Das Quattrocento hat nicht die Einheitlichkeit des Strebens wie die vorausgehenden Jahrhunderte, aber gerade in der Mannigfaltigkeit, in dem Reichtum, in dem sich die Kunst Italiens in dieser Zeit entfaltet, in der Ehrlichkeit und dem Eifer, womit sie sich zu vervollkommnen, ihre ewigen Gesetze zu ergründen, immer neue Gebiete des Lebens für künstlerische Ausgestaltung zu gewinnen sucht, liegt der außerordentliche Reiz der italienischen Kunst dieser Zeit; dadurch wird sie dauernd den Ruhm einer der hervorragendsten und ausdrucksvollsten Kunstentwicklungen behalten. Diese Anziehung übt sie auch heute noch, obgleich uns nur wenige größere Kunstwerke, bei deren Entstehung alle Künste zusammenwirkten, noch in ihrer ursprünglichen Form und Ausstattung und mit ihrer alten Umgebung erhalten sind. Auch wo dies ausnahmsweise noch der Fall ist, wie etwa bei der Libreria

im Dom zu Siena, der Kapelle der hl. Fina in der Collegiata zu San Gimignano, der Kirche S. Maria de' Miracoli in Venedig, dem Chor von S. Maria Novella in Florenz, der Grabkapelle des Kardinals von Portugal in San Miniato u. a. meist weniger bedeutenden Räumen, sind diese infolge von Restauration oder Verkommenheit, wie durch das Fehlen ihrer ursprünglichen Ausstattung mit Teppichen und Stoffen nicht mehr imstande, den alten Eindruck voll hervorzurufen.

Die Kunst des Quattrocento ist von der des Trecento keineswegs schroff geschieden; in manchen Provinzen Italiens kommt die neue Kunst nie voll zur Geltung oder nimmt doch Eigenheiten der älteren Kunst mehr oder weniger stark mit in sich auf. Auch wo dies nicht der Fall ist, wo die Künstler sich fast von vornherein als die Neueren fühlen, ist die Kunst des Trecento doch die Basis, auf der sich die neue Kunst, namentlich die Architektur, aufbaut. Indem sie die alten Monumente, die im 13. und 14. Jahrhundert in den reichen Städten in großer Zahl und Pracht durch ganz Italien entstanden waren, weiter benützt, sie nur erweitert, sie ausbaut oder darin einbaut, ihre Denkmäler und Altarwerke neben den älteren errichtet und ihre Fresken dazwischen anbringt, bleibt sie in einem dauernden Kontakt mit ihr, hat sie sich ihr vielfach anbequemen müssen und selbst unbewußt von ihr gelernt. Der große gemeinsame Zug, der durch die Kunst des Trecento in Italien geht, fehlt freilich der Kunst des Quattrocento. Die kräftige Belebung des religiösen Sinnes, der in der Entstehung der Bettelorden seinen stärksten Ausdruck fand und von ihnen wesentlich gefördert wurde, hatte dem politisch arg zerrissenen Italien mit seinen vielen, reichen städtischen Gemeinwesen doch wenigstens eine rasch erstarkende einheitliche Kultur gegeben, die in Kunst und Literatur ihre schönsten Blüten trieb. Die hellen, weiträumigen Predigerkirchen, die durch ganz Italien entstanden, die tiefergreifenden plastischen Schöpfungen eines Giovanni Pisano und seiner Schüler, mit denen sie die Fassaden, Kanzeln und Altäre ausstatteten, die klassisch ernsten Fresken eines Giotto und seiner großen sienischen Nebenbuhler, die jenen großräumigen Kirchen ihren reichen monumentalen Wandschmuck gaben, wirken zusammen, um der italienischen Kunst des Trecento ihren großen, einheitlichen Gesamtcharakter zu verleihen.

Diesen Vorzug hat das Quattrocento nicht. Freilich behält Toskana, jetzt sogar Florenz fast allein die Führung durch das ganze Jahrhundert; der stolze Wahlspruch auf einer Medaille des Niccolo Fiorentino „Virtù lascia chi lascia Firenze" hatte noch seine Berechtigung. Aber es entstehen daneben, wenngleich meist angeregt durch Florenz, Kunstzentren auch an anderen Orten, zum Teil von solcher Bedeutung, daß sie auf Florenz zurückwirken. Diese haben einen so eigenartigen Charakter, entwickeln die Kunst nach so vielen Richtungen und zum Teil in so hervorragender Art, daß das Bild der Quattrocentokunst dadurch sich so reich und mannigfaltig darstellt,

wie kaum die Kunst irgendeiner anderen Zeit oder eines anderen Volks. Eine solche scharf ausgeprägte lokale Ausgestaltung verlangt auch lokale Betrachtung; aber da innerhalb der einzelnen Schulen der italienische Nationalcharakter doch immer gewahrt bleibt, da bei allem Naturalismus und aller Individualistik, die sie als wesentlichstes Ziel anstreben, die italienische Monumentalität und vornehme Größe ihnen gemeinsam ist, so ist es notwendig, bei ihrer Betrachtung auch diese Gemeinsamkeit, diese Beziehung zueinander nicht aus dem Auge zu verlieren, und zugleich die gemeinsamen Züge darzulegen, welche die einzelnen, jetzt immer stärker sich entwickelnden Gattungen der hohen Kunst wie des Kunstgewerbes kennzeichnen.

Die neue Zeit, die „Renaissance", deren Geburtsstunde sich in der Konkurrenz für die zweite Bronzetür des Baptisteriums von Florenz im Jahre 1401 fast genau festlegen ließe, wenn sie auch nur langsam aus kleinen Anfängen herauswächst, fühlt sich als die Wiedergeburt der Antike und bezeichnet sich selbst als solche. Das Studium des Altertums, das mit dem neuen Jahrhundert ernsthaft beginnt und im Humanismus allmählich solchen Umfang und solche Bedeutung annimmt, daß die Italiener das ganze Leben ihrer Zeit als eine Fortsetzung der großen Zeit ihrer römischen Vorfahren anzusehen und zu gestalten liebten, hat auch für die Kunst dieser Zeit ihre große Bedeutung; aber doch nicht die wesentlichste. Ein Zurückgehen auf die antike Kunst macht sich schon in den Bauten Toskanas vom Ende des 12. Jahrhunderts, macht sich in den Plastiken der süditalienischen Kunst Kaiser Friedrichs II. und in den Bildwerken des Niccolo Pisano deutlich geltend; aber diese Keime wurden zurückgedrängt durch die nordische Gotik, in der auch die kirchliche Reform eines hl. Franz für Italien den angemessenen künstlerischen Ausdruck fand. Als nun mit dem Einsetzen eines mehr wissenschaftlichen Studiums der Antike auch die Überreste der alten Kunst beachtet und studiert wurden, waren es nicht die Grundformen und Prinzipien der römischen Kunst, nicht der Geist, aus dem sie entsprungen, nicht der Zweck, für den sie entstanden waren, die jener Zeit noch völlig unbekannt blieben: es waren neben der neuen Welt, die sich in der Geschichte und Kultur der Römer allmählich auch dem Kreise der Künstler eröffnete, vor allem die Darstellung des Menschen in den antiken Skulpturen und die Einzelheiten und Ornamente, die man an den Überresten beobachtete, der antike Formenschatz, dessen Neuheit und Feinheit der Durchbildung das mit dem ausgeleierten gotischen, von den Italienern als fremdartig, „barbarisch" betrachteten Detail übersättigte Auge entzückte und zur Nachbildung reizte.

Wie die Griechen ornamentale Motive der Ägypter und Babylonier übernahmen, wie der Islam durch gewisse Schmuckmotive der ostasiatischen Kunst, deren Bedeutung ihm unbekannt und gleichgültig war, in verschiedenen Zeiten seiner tausendjährigen Entwicklung so lebhaft angezogen wurde, daß er sie in die eigene Formensprache aufnahm, so haben damals die italienischen Künstler die äußeren Schmuckformen und die plastischen Bilder von

der Antike mit fast religiöser Begeisterung angenommen und sich zueigen gemacht und in ihrer Art aufs mannigfaltigste weiterentwickelt. Ihre ersten Vorbilder waren aber weniger Überreste der Antike als Arbeiten jener „Protorenaissance“ des 13. Jahrhunderts, die sie in Toskana täglich vor Augen hatten. Erst die Hochrenaissance, vorgeahnt und vorbereitet durch einen so genialen Kunsttheoretiker wie L. B. Alberti, suchte aus ihrer besseren Kenntnis und langem Studium der antiken Kunst gründlicher auf die Spur zu kommen und ihre Verhältnisse, ihre Schönheiten für die eigene Kunst zu verwerten; dem Künstler der Frührenaissance war die antike Welt mit ihren Mythen, ihren Gottheiten und historischen Gestalten, wie sie sich dem oberflächlichen Studium damals darstellten, und die Schmuckformen, in denen sich die antiken Reste ihm zeigten, das, was ihn vor allem begeisterte und was er wiederzugeben trachtete. Was er aber von der antiken Welt gibt, und die Art, wie er es mit antikem Aufputz gibt, ist die eigene Welt, sind die eigenen Gedanken und Erfindungen in origineller Umgestaltung und Formengebung. Wenn diese Aneignung der antiken Dekoration und Formensprache und die Aufnahme von Mythen, Historien und Gestalten der Antike in den eigenen Darstellungskreis auch heute noch die Bezeichnung als „Wiedergeburt der Antike“ für die Kunst der italienischen Renaissance berechtigt erscheinen läßt, so ist doch das eigentlich bestimmende Prinzip, das die Kunst der Renaissance hervorgerufen und belebt hat, das Bestreben, die Wirklichkeit in möglichster Treue wiederzugeben, die menschliche Gestalt in voller Natürlichkeit, in ihrer Umgebung, im Heim und in der Landschaft darzustellen, das eigene Leben und die eigenen Bedürfnisse darin zum künstlerischen Ausdruck zu bringen. Zu diesem Zwecke suchen die Meister des Quattrocento allmählich auch die Gesetze der Kunst: Anatomie, Perspektive, Licht- und Luftprobleme, wie die Mittel zur vollendeten Darstellung zu ergründen und anzuwenden. Indem dabei das Studium der menschlichen Gestalt in den Vordergrund der Kunstbestrebung tritt, mußte die Rolle der Malerei, die im Trecento die leitende Kunst gewesen war, zunächst auf die Plastik übergehen, die auch auf die Malerei einen hervorragenden Einfluß ausübt und selbst auf die Gestaltung der Architektur in manchen Gegenden mitbestimmend wird. Daß diese Plastik von vornherein eine malerische Form annimmt, war schon durch die Entwicklung der Kunst Italiens in den vorausgehenden Jahrhunderten vorbereitet und bedingt; dadurch wird schließlich die Malerei wieder die maßgebende Kunst und führt die Hochrenaissance herauf.

VORBEREITUNG UND ANFÄNGE DER RENAISSANCE

Der Naturalismus, der um die Wende des Trecento zum Quattrocento allmählich zum Durchbruch kommt, geht zunächst nicht auf anatomische oder andere gründliche Naturstudien zurück, sondern kommt als naive Wiedergabe der Natur, an der jetzt die Freude voll erwacht und zur liebevollen Beobachtung anregt, zum Ausdruck. Diese neue, mächtige Bewegung geht in Italien keineswegs von einer einzelnen Stadt oder Provinz besonders aus: sie gelangt vielmehr in ganz Ober- und Mittelitalien fast gleichzeitig und an den Hauptplätzen meist in eigener Art zum Durchbruch. Sie beschränkt sich auch keineswegs auf Italien allein, sondern macht sich zugleich in ganz Europa, soweit es eine künstlerische Kultur aufweist, mehr oder weniger stark geltend. Zuerst und am stärksten sogar nördlich der Alpen, in den Niederlanden, Frankreich und Burgund sowohl wie in Deutschland; von dort aus ist sogar die neue Richtung in Oberitalien beeinflußt.

Eine solche Anregung von Frankreich könnte man auch für die ersten Zeugnisse einer fein naturalistisch belebten Grabplastik annehmen, die am Ausgang des 14. Jahrhunderts in dem seit der Übersiedlung der Päpste nach Avignon durch ein Jahrhundert fast verödeten Rom eine Anzahl Grabdenkmäler von bescheidener Form aufzuweisen hat, deren beste mit dem Namen ihres Meisters Paolo Romano bezeichnet sind (Abb. 159). Aber sie haben nichts gemein mit der südfranzösischen Kunst, die ja gerade ihrerseits von der italienischen Kunst, namentlich durch Simone Martinis Schöpfungen, belebt wurde. Meister Paolo knüpft vielmehr an die Grabplastik an, wie er sie in den großen Monumenten von Arnolfo di Cambio und Tino di Camaino in Rom und seiner Umgebung vor sich hatte. Schon die beschränkten Mittel seiner geistlichen und adligen Auftraggeber in der verarmten Stadt zwangen ihn, sich in ihrem Aufbau und in der Ausstattung sehr zu mäßigen: über einfacher Basis mit den Wappen zur Seite der Grabinschrift ruht der Tote in niedriger Nische, vor der ein paar Engel den Vorhang zurückziehen. Aber in dieser Beschränkung kommt die feine Empfindung in der Lage und im Ausdruck des wie in ruhigem Schlummer ausgestreckten Toten und die natürliche Anmut in Bildung und Ausdruck der Engel besonders gut und lebenswahr zur Erscheinung. Da diese Monumente durch mehrere Jahrzehnte fast ohne Nachfolge bleiben, erscheinen sie mehr als ein Nachklang aus der römischen Kunst des Trecento denn als Beginn der neuen Zeit. Alle Bemühungen der Päpste seit ihrer Rückkehr, auch durch die großartigen Schöpfungen der großen Florentiner und Umbrer, eines Masaccio,

Fra Angelico und Benozzo Gozzoli, und später eines Piero della Francesca und Melozzo da Forli waren nicht imstande, eine nur einigermaßen ebenbürtige Kunst in Rom zu erwecken.

Wirklich starker Einfluß von Norden her kommt in den Anfängen der Quattrocentokunst in Oberitalien zur Erscheinung. Auch hier zunächst in der Plastik. Die Erbauung des Doms von Mailand, des kolossalsten Kirchenbaus Italiens, gefördert, ja vielleicht ursprünglich geplant durch den großen Gian Galeazzo Visconti, der Italien unter seiner Herrschaft zu einigen hoffte, wurde gleich nach seiner Grundlegung 1386 mit einem solchen Eifer und Luxus der Ausstattung in Angriff genommen, daß die Steinmetzen und Bildhauer der ganzen Lombardei herangezogen werden mußten und jahrhundertelang daran beschäftigt waren; neben ihnen in den ersten Jahrzehnten auch noch solche aus Deutschland und Frankreich. Im Stil der Spätgotik, in dem der Dom entworfen war, wurde bis in die neueste Zeit daran fortgebaut; aber der Schmuck von mehreren tausend Figuren, mit dem er außen und innen ausgestattet ist, ohne daß sie in dem Wald von gotischen Ornamenten, Fialen und Türmchen anders als zur Verstärkung der Architektur zur Geltung kommen, ist stets im Stil der Zeit gearbeitet. So macht sich auch gleich in den frühesten Bildwerken: in den „Giganten" und Wasserspeiern, den Volksfiguren, Kindern, Tieren und Phantasiegeschöpfen wie in den Heiligen und den Reliefs mit den Heiligengeschichten, ein frischer Naturalismus geltend, ähnlich dem in den burgundischen und oberrheinischen Bildwerken um die Wende des Jahrhunderts, ohne jeden Einfluß antiker Vorbilder, auch wo ausnahmsweise die Motive traditionsfähig von ihnen entlehnt waren. Es sind Gestalten aus dem Volke, frisch und lebendig erfaßt, gelegentlich — wie schon in dem Relief der Samariterin am Brunnen von Giovannino de' Grassi von 1391 — derb genrehaft gesehen und malerisch ausgeführt. Wo sie feierlich monumental wirken sollten, wie in Jacopino da Tradates großem Denkmal Papst Martins V. über der einen Sakristeitür, vollendet 1421, wird dieser Effekt hauptsächlich hervorgebracht durch die Fülle paralleler Falten der reichen Gewänder (Abb. 160). Diese verhüllen die Gestalt und fallen in malerischen Biegungen fast wie ein schweres Ornament über den Sockel, wiederholen sich dann noch regelmäßiger in einem Vorhang hinter der Figur. Ähnlich, aber malerischer als bei ihnen findet sich das Motiv bei den Reliefgestalten an der Loggia dei Lanzi und noch an der Markusstatue des Niccolo d'Arezzo im Dom zu Florenz, während es gleichzeitig in noch stärker gotischer, aber großartigerer Weise die Statuen von Klaus Slüter und solche etwas späterer oberdeutscher Bildner aufweisen.

Die gleiche Kunstrichtung kommt ähnlich in der Plastik Venedigs zum Ausdruck. Der Ausbau der Fassade des Dogenpalastes an der Piazzetta, wie die Erneuerung des Schmucks von San Marco nach dem Brande von 1419 und die Erbauung des Palastes der Ca d'oro unter der Leitung des Giovanni Buon und seines Sohnes Bartolommeo boten hier Gelegenheit

zu reicher bildnerischer Betätigung. Die kleinen Genreszenen im Hochrelief am Innenbogen des Hauptportales von San Marco und die Urnenträger am Dache zur Abführung der Traufe erinnern an ähnliche Arbeiten am Mailänder Dom, eine Erscheinung, welche bei der ausgedehnten Tätigkeit der lombardischen Steinmetzen, die seit Jahrhunderten in ganz Italien beschäftigt wurden, sehr erklärlich ist. Aber die gleichzeitigen Hauptarbeiten am Dogenpalast: das Relief der Venezia, die Gruppe mit der Schande Noahs und vor allem die bekannte Gruppe mit dem Urteil Salomos (Abb. 161) haben vor jenen Skulpturen des Mailänder Doms eine spezifisch venezianische Vornehmheit in der Haltung, hohen Schönheitssinn in den volleren Gestalten wie im ruhigen, fast stolzen Ausdruck der edlen Köpfe voraus. Die gleichen Eigenschaften finden sich fortgeschrittener in den Werken des „Meisters der Mascoli-Kapelle" (Abb. 162): vor allem im Altar dieser Kapelle von 1430 in der Markuskirche und in der Madonna zwischen ein paar volllockigen Engelknaben über einem Seitenportal von S. Maria dei Frari. Am zartesten empfunden erscheint diese venezianische Übergangskunst in der in Ton ausgeführten Lünette mit der Taufe Christi und den musizierenden Engeln über dem Grabmal des Beato Pacifico in derselben Kirche, das nur wenig später entstanden sein wird (Abb. 163).

Zu diesen kräftigen, oft derb naturalistischen Bildwerken aus dem Anfang des Quattrocento fast in ganz Italien stehen die gleichzeitig entstandenen Malereien vielfach in eigentümlichem Gegensatz. Ein ähnlicher Realismus macht sich freilich auch hier geltend, wenn Szenen aus dem täglichen Leben dargestellt sind, wie sie damals namentlich an den Höfen der Tyrannen und Vornehmen Oberitaliens nach den französischen Vorbildern Mode waren und wie sie in den Fresken im Hof des Palazzo Borromeo in Mailand und in einigen Kastellen in Piemont noch erhalten sind. Ebenso realistisch sind die Maler in genreartigen Motiven, in der beliebten Einführung und naturgetreuen Bildung von Tieren und Pflanzen und in der Ausbildung der landschaftlichen Ferne. Aber die große Mehrzahl der Gemälde mit religiösen Motiven ist meist von einer zarten, fast schüchternen Empfindung. Mit besonderer Vorliebe ist die Madonna dargestellt, bald allein, bald mit Engeln oder einem ganzen Hofstaat von Engeln und Heiligen; ähnlich in Darstellungen der Verkündigung, der Anbetung der Könige und der Krönung Mariä durch Christus. Der Madonnenkultus, der jetzt wieder in voller Stärke erwacht, nicht nur als Nachklang des mittelalterlichen Minnedienstes, wird unter dem neuen Naturalismus ebensosehr zur naiven Darstellung der weiblichen Reize wie der Mutterliebe, der unerschöpflichen zarten Beziehungen von Mutter und Kind. Dies zeigt sich wie in der italienischen Kunst, so gleichzeitig auch mit derselben Stärke in der Kunst des Nordens; wie wir sahen, ist ja Italien damals von hier aus wesentlich beeinflußt worden, nicht nur aus Frankreich, sondern in anderer Weise auch aus Deutschland, namentlich von der Kunst am Rhein. Kaum in einem

anderen Bilde kommt diese empfindsame Richtung so reizvoll zum Ausdruck wie in dem mittelrheinischen „Paradiesesgärtlein“ des Frankfurter Museums. Die Maler Norditaliens und Westdeutschlands kommen sich damals gelegentlich so nah, daß ein Bild wie die „Madonna im Garten“ im Museum zu Innsbruck bald für einen Meister von Verona, bald für einen rheinischen Künstler in Anspruch genommen wird. Welches Interesse die Italiener für die deutsche Kunst schon im Quattrocento hatten, beweisen die Stuckreliefs, die sie über kleinen deutschen Steinmadonnen und Holzreliefs herstellten, sowie die zahlreichen deutschen Gruppen der Pietà, der „Erbärmtebilder“, die noch heute in den Kirchen der venezianischen terra ferma erhalten sind. Ein interessantes Zeugnis dafür ist auch die Tatsache, daß Papst Paul II. ein Tonmodell mit dem „Kampf um die Minneburg“ mit in den Grundstein des Palazzo Venezia legen ließ, ein Stück aus der Folge erotischer Modelle, die gegen die Mitte des 15. Jahrhunderts am Mittelrhein entstanden und die in Italien damals ebenso beliebt waren wie später deutsche Holzschnitte und Stiche.

Als die Quelle dieser empfindsamen Madonnendarstellungen aus den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts pflegt man Umbrien zu betrachten und als ihren Verbreiter namentlich Gentile da Fabriano zu nennen, der ja durch seine Malereien im Dogenpalast wie im Lateran, in Brescia, Florenz, Siena und Orvieto seine Kunst durch ganz Italien bekannt und berühmt machte (Abb. 165). Aber die gleiche Auffassung findet sich ähnlich wie bei Gentile auch bei andern Umbrern (wie schon bei Ottaviano Nelli — Abb. 164 —, den Gebrüdern da Sanseverino u. a. m.), bei gleichzeitigen Sienesen und bei den Oberitalienern, namentlich in Verona. Hier am stärksten bei Stefano da Zevio in seinen Madonnen und Anbetungen zu Verona, Mailand (Brera), Rom (Gall. Colonna) usf. (Abb. 166), aber selbst noch in den Werken seines jüngeren Landsmannes und vielleicht Schülers Antonio Pisano, genannt Pisanello (1397—1455). In seinen Jugendwerken wie im hl. Eustachius der Londoner Galerie (Abb. 167) und im Fresko der Verkündigung in San Fermo zu Verona (Abb. 168, 169) zeigt dieser Künstler, der einer der Großmeister in der älteren Generation des Quattrocento ist, den Einfluß der nordischen Kunst besonders stark in der mangelhaften Perspektive, in den schmächtigen Figuren, in der Art, wie er seine Gestalten in die Landschaft hineinbettet oder seine Darstellungen vor den dichten Wald stellt und wie er sie mit Tieren aller Art belebt. Es ist aber nicht nur der Einfluß der Miniatoren vom burgundischen Hofe, auf die man vor allem hingewiesen hat, sondern ebensosehr der der niederländischen Wandteppiche, der „verdures“, mit ihren Jagdszenen, Liebespaaren und zahlreichen Tieren auf blumigem Waldgrund, zwischen Bäumen und Buschwerk. Solche frühen Meisterwerke der Weber von Tournai, die damals mehr als Gemälde und Schmuck gesucht waren, hatte der junge Künstler, der fahrend fast an allen Höfen Italiens beschäftigt war, oft Gelegenheit bei den Festen seiner hohen

Gönner zu sehen, die der glühende Patriot gegen die Venezianer, die Räuber der Freiheit seiner Vaterstadt Verona, aufzustacheln suchte. Diese frühen nordischen Wandteppiche sind es vor allem gewesen, die mit ihrer naiven Freude an der Natur, ihrer derb realistischen und doch stilvollen Auffassung, durch ihre dekorative Landschaftsdarstellung mit allem Kleinzeug an Pflanzen und Tieren, mit ihren reichen Zeittrachten auch auf die ihnen künstlerisch vielfach schon überlegenen italienischen Künstler großen Eindruck machten und sie selbst beeinflußten. Von diesem eigenartigen Stil, wie ihn Gentiles und Pisanellos leider zerstörte Fresken im Dogenpalast am großartigsten zur Anschauung gebracht haben müssen, haben wir noch ein paar kleinere, aber köstliche Proben aus Pisanellos späterer Zeit in dem Fresko mit dem Abschied des hl. Georg in S. Anastasia zu Verona (Abb. 172) und in dem kleinen Tafelbild der Madonna, die den Heiligen Georg und Antonius erscheint, in der Londoner Galerie, Kompositionen mit prächtig lebensvollen, vornehmen Gestalten.

Wie individuell und stilvoll zugleich Pisanello auch seine Porträts auffaßte, zeigen die Profilbildnisse des Leonello d'Este in Bergamo und einer Estensischen Prinzessin im Louvre (Abb. 170 und 171) sowie ein drittes ähnliches Porträt in amerikanischem Privatbesitz. Auch sie sind in ähnlicher Art vor eine dichte Hecke gestellt, die mit Blumen und Schmetterlingen bunt belebt ist. Welche Meisterschaft Pisanello in der Wiedergabe der Individualität besaß, zeigen vor allem seine Medaillen, die der späteren Zeit seines Lebens, etwa seit 1438, entstammen (Abb. 173). Angeregt auch hier von niederländischen Medaillons, die der Duc de Berry um 1400 hatte anfertigen lassen, wurde Pisanello doch der eigentliche Schöpfer der Gußmedaille und ist zugleich ihr größter Meister geblieben, gleich groß in der Treue und Vornehmheit der Bildnisse, in phantasievoller Erfindung der Kompositionen auf den Rückseiten und im Geschmack ihrer Anordnung. Gerade die eigentümliche Befangenheit, der primitive Stil seiner monumentalen Kompositionen befähigte ihn, in dieser Kleinkunst gleich das Größte zu schaffen. Wie er in seinen Gemälden die Landschaft bestimmend mitsprechen läßt, wie Blumen und Schmetterlinge den Grund seiner Bildnisse aufhellen, so füllen in ganz ähnlicher Weise Embleme und Inschriften den Grund seiner Medaillen, rahmen Umschriften in monumentalen Kapitälen sie ein. Während er die Landschaft in steinigem Boden und einem kahlen Baum andeutet, gibt er den Tieren, die kein zweiter so groß und stilvoll wiedergegeben hat, einen bedeutsamen Platz, läßt aber stets den Menschen, den im Profil wiedergegebenen Brustbildern der Herrscher, Heerführer und Gelehrten, einmal auch einer jungen Mantuaner Prinzessin, und ihren stilvollen, trefflich erfundenen und mit allegorischen und symbolischen Bezügen ausgestatteten Darstellungen auf den Rückseiten, den Vorrang (Abb. 173).

Verona besitzt aus dieser Zeit ein paar reiche plastische Denkmäler, die freilich von der Hand eines Florentiners, von Donatellos Schüler und

Mitarbeiter Giovanni di Bartolo († nach 1451), herrühren, aber trotzdem wesentlich den Charakter dieser Übergangskunst Veronas tragen, wie sie in Pisanello am glänzendsten vertreten ist. Das Grabmal Brenzoni in S. Fermo (Abb. 174) ist originell erdacht in seinem Sarkophag mit dem auferstehenden Christus darauf und den davor gelagerten schlafenden Wächtern, derb naturalistisch aufgefaßten Kriegergestalten; das Ganze durch einen großen Vorhang abgeschlossen, den nackte Engel zurückschlagen, während zwei andere mit Kandelabern zur Seite stehen; oben zu den Seiten des in der Mitte zusammengerafften Vorhanges in Fresko die Verkündigung von Pisanello. Ein viereckiger, bildartiger Rahmen schließt die plastische Darstellung wie das Wandbild ab, wird aber außen noch durch eine Freskodekoration, gleichfalls von Pisanello, umrankt: dünnes Lattenwerk mit Schlingpflanzen, obenauf die Erzengel Michael und Gabriel. Das wuchtige Monument trägt so sehr den Stil der Veroneser Kunst, daß der Entwurf sicher von ihr eingegeben ist, vielleicht von Pisanello, dem Mitarbeiter, selbst. Gleichen Charakter hat das noch imposantere Grabmal des Condottiere Cortesia Sarego in S. Anastasia, noch bei dessen Lebzeiten 1424—1429 errichtet (Abb. 175). Die wuchtige Gestalt des Reiterobersten ist dargestellt auf derbem Gaul über einfachem Sarkophag mit kleinen Renaissancenischen (in denen die Figuren fehlen) und unter weitem Baldachin, den zwei gewappnete Knappen zurückziehen. Ein wildnaturalistisches Astwerk umgibt das Ganze, das noch durch die Erhaltung seiner alten Bemalung und Vergoldung von besonderem Interesse ist.

Zu diesen Künstlern der Übergangszeit muß in gewissem Sinne auch ein anderer Meister gerechnet werden, der in noch höherem Maße als Pisanello und wie dieser durch seine unstete Tätigkeit an verschiedenen Hauptorten Mittelitaliens auf die Entwicklung der Frührenaissance bedeutungsvoll eingewirkt hat und der mit gleichem Recht zu den größten Künstlern der Renaissance gezählt wird, der Sienese Jacopo della Quercia (1374—1438). Zwischen den imposanten Werken Sienas aus der ersten Hälfte des Trecento in ihrer feierlichen Größe und den ängstlich saubern, oft spießbürgerlichen Arbeiten des Quattrocento erscheinen Quercias Bildwerke von einer Wucht in der Bildung der Gestalten und von so tief erregter, gehaltener Bewegung in den Kompositionen, daß man ihn mit derselben Berechtigung mit Giovanni Pisano wie mit Michelangelo verglichen hat. Unter den gleichzeitigen Malern Sienas sind zwar mehrere, die nicht ohne Grund Beachtung gefunden haben; wie in Verona ein Stefano da Zevio neben den Bildwerken eines Rosso, so bilden diese Maler neben der Reckengestalt dieses Bildhauers gerade durch ihre zarte Anmut und pretiöse Auffassung einen eigentümlichen Gegensatz. Stefano di Giovanni, genannt Sassetta († um 1450), zeigt in Bildern wie im mehrteiligen Marienaltar im Dom zu Asciano eine tüchtige, dem Fra Angelico nahekommende Formensprache und heitere Erzählungsweise (Abb. 176), in der „Bekehrung des hl. Franz“ im Berliner

Museum tiefe Empfindung. Der jüngere Giovanni di Paolo (lebte um 1400—1482) ist eckiger und herber, „gotischer" und oft verfehlt in seinen Formen, aber bald von eigentümlicher Kraft, bald von eigenartiger, zarter Empfindsamkeit (Abb. 177). Die gleiche zarte Empfindung und schlanke Bildung haben auch eine Reihe fast lebensgroßer, bemalter Holzfiguren, die in Siena und den Nachbarorten zum Teil noch erhalten, in größerer Zahl von dort aus aber auch in die Museen des Auslandes (Paris, Lyon, Berlin; Abb. 476) gelangt sind. Sie stellen fast ausnahmslos die Verkündigung dar und scheinen von eigenen Holzbildnern gearbeitet zu sein, wie solche schon im Trecento in Siena und seiner Nachbarschaft, namentlich in Pisa tätig waren. Offenbar erfreuten sie sich einer großen Volkstümlichkeit. In dem zarten Ausdruck, der sich bei einer Reihe dieser Gruppen in eigentümlicher Weise mit Großzügigkeit in Haltung, Bildung und Gewandung verbindet, bekunden sie das hohe künstlerische Empfinden des sienesischen Volkes, aus dem ein Künstler von der Meisterschaft eines Quercia hervorgehen konnte.

Auch Quercias Figuren haben in ihrem unsichern Aufstehen, ihren mehr empfundenen als verstandenen Proportionen, ihren anatomischen Mängeln, sowie in den motivlosen, wulstigen Falten der einförmigen, schweren Gewänder noch gotische Eigentümlichkeiten und Schwächen, aber die Größe in der Erfindung, die Wucht in Bewegung und Ausdruck, die stilvolle Komposition der malerischen, auf wenige Hauptfiguren beschränkten Reliefs, die Vereinfachung der Formen durch Unterdrückung alles Nebensächlichen lassen den Künstler schon fast wie einen Meister des Cinquecento erscheinen. Durch sein Wanderleben — er war abwechselnd in Siena, Lucca, Florenz, Bologna und vorübergehend auch in Ferrara tätig — hat er über seine Heimat Siena hinaus einen starken Einfluß geübt, hat er selbt Meister wie Ghiberti und Donatello, mit denen er am Taufbecken in Siena zusammenarbeitete, beeinflußt. Sogar ein Michelangelo hat an seinen Werken gelernt, als die Revolution in Florenz den Jüngling vorübergehend in Bologna seinen Aufenthalt nehmen ließ.

Wenn der Marmoraltar Trenta (1413) und die Grabsteine des Ehepaars Trenta (1416) in S. Martino zu Lucca nicht nur durch ihre stark gotische Art, sondern vor allem durch ihre geringe Qualität nur an Werkstattarbeiten denken lassen, so beweist die frühere Arbeit ebenda, das Grabmal der Ilaria del Carretto (1406), wie Quercia die Traditionen des Trecento mit seinem außerordentlichen Geschmack und erwachenden Naturstudium zu beleben weiß (Abb. 178). Im Liebreiz und in der vornehmen Ruhe, im Fluß der Gewandung kommt die inmitten der Kirche auf freiem Untersatz lagernde Grabfigur der jugendlichen Toten den besten nordischen Grabdenkmälern vom Ende des 13. Jahrhunderts gleich; in der weichen Behandlung des Fleisches in Kopf und Händen der Statue wie in den Körpern der kranztragenden Putten am Untersatz kommt schon der Naturalismus der neuen Zeit zur Geltung. Am bekanntesten machte sich Quercia durch den Bild-

schmuck der „Fonte Gaia“ (vollendet 1419), der Einrahmung des Wasserbeckens oben auf dem Campo seiner Vaterstadt, deren Überreste heute in der Loggia des Palazzo Pubblico aufgestellt sind. Die beiden Statuen der Acca Laurentia mit ihren Zwillingen Romulus und Remus und die Hochreliefs mit der Madonna, den Tugenden und der Schöpfung und Vertreibung aus dem Paradies geben zusammen ein Ganzes von trefflich abgewogenem Aufbau; es sind groß und edel gestaltete Figuren, die als „morbide e carnose“ schon Vasari bewundert, und deren Gewänder von dickem Stoff und mit tiefen Falten die schönen Körper doch nicht zu belasten scheinen (Abb. 180 und 181). An dem zweiten großen Auftrag für seine Vaterstadt, dem großen Taufbrunnen der Unterkirche San Giovanni (vollendet 1430), hatte Quercia die Aufsicht über die den ersten Bildhauern von Siena und Florenz übertragenen Arbeiten. Unter seinen eigenen Werken hier steht das Bronzerelief des „Zacharias im Tempel“ obenan durch die ungewöhnlich monumentale Anordnung, die wuchtigen Gestalten, das starke Pathos in Ausdruck und Bewegung; ein Meisterwerk, das den Reliefs von Donatello und Ghiberti ebenbürtig zur Seite steht (Abb. 179).

Im Jahre 1425 beginnt der Künstler eine neue große Aufgabe in Bologna, die Ausschmückung des Hauptportales von S. Petronio, die ihn anfangs vorübergehend, später dauernd an Bologna fesselte. Ist hier die große sitzende Madonna zwischen den Standbildern des Petronius und Ambrosius in der Lünette den besten Gestalten der Fonte Gaia an Lieblichkeit der Figuren und Sinnigkeit des Ausdrucks völlig gewachsen, in Abrundung der Gruppe und Durchbildung der Körper und Gewandung noch überlegen (Abb. 183), so sind die Reliefs aus der Jugend Christi am Türsturz und die aus der Schöpfungs- und Patriarchengeschichte an den Seiten durch Konzentrierung und knappe Darstellung, meisterhafte Raumfüllung und feinen malerischen Reliefstil, durch lapidare Einfachheit und Größe im Ausdruck selbst einem Michelangelo für seine Deckenbilder der Sixtina noch vorbildlich gewesen (Abb. 182). Aber selbst hier zeigte sich, weshalb Quercia keinen Nachfolger auf seinem Wege haben konnte. Quercia war nur Plastiker, ihm fehlte die feine architektonische Begabung, welche die gleichzeitigen Florentiner Bildhauer zu Bahnbrechern und Wegweisern auch für die Architektur machte. Wenn Quercia in der Fonte Gaia die Form des alten Wasserbeckens einfach benutzt hat, so hat er in seinen Monumenten im Dom zu Lucca, wie im Aufbau und in der Durchbildung des Taufbrunnens in Siena und am stärksten in seinem letzten Werke, dem nur teilweise von ihm ausgeführten Grabmal Bentivoglio in San Giacomo zu Bologna, sich unmittelbar an gotische Vorbilder angeschlossen, ja sie in nüchterner Art, mit einigen schüchtern und ungeschickt von Florenz entlehnten Renaissanceprofilen und Ornamenten älteren Arbeiten nachgebildet. Bei allem tüchtigen Wirklichkeitssinn, Wucht in der Bildung seiner Gestalten, feiner Empfindung für ihre Formen, ausdrucksvoller Differenzierung

in der Behandlung des nackten Körpers und der derben Stoffe, starker Bewegtheit und voller Wiedergabe der inneren Beseelung fehlte es dem Künstler noch an dem richtigen Formenverständnis. Im Gegensatz zu Donatello finden wir bei Quercia nach dieser Richtung keine Fortentwicklung; vielmehr steigert er verschiedene Neuerungen, durch die er seine großen Wirkungen erzielte, teilweise bis zur Manier, so vor allem die neue starke Anwendung des Kontraposts („die Drehung und Bewegung in den Hüften"), die Differenzierung in der Stellung, die verhaltene innere Erregung, das Überwiegen dramatischer und poetischer Gedanken über die formale Gestaltung, den wirkungsvollen, aber oft unruhigen, motivlosen Faltenwurf. Um voll zum Ausdruck zu bringen, was ihn innerlich erfüllte, war die Zeit, war der Künstler selbst noch nicht reif. Mit Recht hat man ihn mit dem großen Niederländer Klaus Slüter verglichen, der im Norden gleichzeitig Ähnliches erstrebte. In Norditalien schafft Pisanello in ähnlichem Sinne als Maler; beide bilden den Abschluß und Höhepunkt einer Richtung der Frührenaissance, der bei starkem Wirklichkeitsstreben das Studium der Antike noch abgeht, ohne das aber die neue Kunstrichtung nicht zu voller Entwicklung gelangen konnte. Auf Quercia konnte nicht sogleich ein Michelangelo folgen!

ERSTE BLÜTE DER RENAISSANCEKUNST IN FLORENZ

Wie sah die Kunst in Florenz aus während der Übergangszeit, deren künstlerisches Streben im übrigen Italien wir vorstehend kurz skizziert haben? Wie zur Zeit der Etrusker bildet Toskana auch im Mittelalter eine Welt fast für sich, verdankt es seine Eigenart, seine Blüte in Literatur und Kunst seiner Abgeschlossenheit, im ausgehenden Trecento der Ablehnung der höfischen, von Frankreich über Oberitalien importierten Kunst, die dem demokratischen Sinn der freien Städte Toskanas widerstrebte. Aber auch hier kommt die neue Kunst keineswegs gleich voll zur Erscheinung. Auch hier konnte der Wechsel von zwei so grundverschiedenen Kunstrichtungen wie die der Gotik und der Renaissance nur allmählich vor sich gehen; die Vorahnung der neuen Kunst machte sich schon in manchen Anzeichen geltend, während die absterbende Kunst noch jahrzehntelang in rückständigen Künstlern und Schulen sich auslebte. Wenn wir trotzdem in unseren einleitenden Worten darauf hingewiesen haben, daß man den Beginn der Renaissance in Florenz fast auf einen bestimmten Tag festlegen könne, auf die Zeit der Konkurrenz für die zweite Bronzetür des Baptisteriums, die im Anfang des neuen Jahrhunderts (1401) ausgeschrieben wurde, so läßt sich das aus dem Charakter der beiden Reliefs mit dem Opfer Abrahams, die von jener Konkurrenz noch auf uns gekommen sind (Abb. 187), rechtfertigen; die Verwendung antiker Vorbilder, des Dornausziehers in Brunellescos Relief und des Idolino in dem des Ghiberti, und andererseits der Realismus, mit dem namentlich Brunellesco das Motiv zur Darstellung bringt, weisen schon die beiden grundlegenden Richtungen auf, die für das ganze Jahrhundert der Frührenaissance maßgebend bleiben.

Gerade in dem bewußten Zurückgehen auf die Antike zeigt sich in Florenz gegenüber der gleichzeitigen Kunstentwicklung im übrigen Italien, wo man im wesentlichen aus energischem Wirklichkeitsstudium heraus die Erneuerung sucht, von vornherein das zielbewußte Betonen des zweiten wesentlichen Momentes, das neben dem Naturalismus die Renaissance heraufführt. Daher sind wir berechtigt, für Florenz die erste Epoche der Renaissance schon mit dem Anfange des 15. Jahrhunderts zu beginnen, wenn auch die gotischen Traditionen selbst bei den bahnbrechenden Meistern erst allmählich überwunden werden. Nur dem zunächst zwar noch äußerlichen, dann aber tiefer dringenden, konsequenten Studium der antiken Kunst und den gründlichen, durch antike Lehrbücher angeregten kunsttheoretischen Arbeiten in Florenz verdankt Italien, daß es zu einer wirklichen Renaissance gekommen ist.

Die führende Kunst war in Florenz die Plastik. Während noch fast zwei Jahrzehnte vergehen, bis Brunellesco seine ersten Bauten im neuen Stil beginnt und bis Masaccio die neue Kunst in der Malerei zum Ausdruck bringt, kommt sie in den großen Bildhauern schon voll zum Durchbruch. Vor allem dank Donatello, der nicht nur in Florenz die Bahn weist, sondern schließlich für die Erneuerung der Kunst in ganz Italien bestimmend wird. Durch ihn erhält die Plastik das Übergewicht und den Einfluß auf die übrigen Künste, der verstärkt wird durch die kaum geringeren Meister, die neben ihm, wieder in ganz eigener Art ihre bildnerische Kunst betätigen. Aber auch das Interesse des Publikums, die öffentlichen Aufgaben, die damals der Kunst in Florenz wie in anderen Hauptkunstplätzen Italiens gestellt wurden, trugen wesentlich mit dazu bei, daß die Plastik die beherrschende Stellung in der Kunst des Quattrocento erhielt. Während selbst die großen Städte wie Florenz im Dom und in den beiden großen Kirchen der Predigermönche, Venedig neben San Marco gleichfalls in seinen beiden Mönchskirchen, Mailand und Siena in ihren Kathedralen aus früheren Jahrhunderten mächtige Monumentalbauten besaßen, die nur gelegentlicher Erweiterung und Ausstattung bedurften, harrte in Florenz der Dom der Ausschmückung seiner Fassade mit bildnerischem Schmuck und der Vollendung der Kuppel, fehlten in den Nischen des Campanile und von Or San Michele noch die meisten Statuen, und von den Portalen des Baptisteriums hatte nur eines seine Bronzetür: lauter Aufgaben, deren Ausführung jeder Florentiner ungeduldig entgegensah. Seit der Mitte des Trecento war allmählich damit begonnen, jetzt galt es, im großen das Fehlende zu ergänzen. Für die Ausführung wählten die Gilden und die Leiter der Dombauhütte nicht wieder alte Steinmetzen, die sich bisher mit mehr oder weniger Erfolg an den ersten Aufträgen abgemüht hatten: in dem feinen künstlerischen Verständnis, das damals den Florentiner Bürger auszeichnete, wußte man gerade aus den jüngsten Künstlern die tüchtigsten auszuwählen. In kaum zwei Jahrzehnten waren jene großen Aufgaben von Ghiberti, Donatello und Nanni di Banco fast restlos gelöst; von jedem in modernem Geiste und doch in ganz individueller, eigener Art. In der Ausführung dieser Arbeiten und durch ihren Wetteifer erstarkten sie in der neuen Kunst, förderten sie diese und brachten sie auch im übrigen Italien allmählich zum Siege.

Lorenzo Ghiberti (1381—1455) hat unter diesen Künstlern noch am längsten an den Traditionen des Trecento festgehalten, aber dadurch gerade erscheint er in seinen frühen Arbeiten besonders stilvoll. Die mit Vorliebe stark ausgeschwungenen Gestalten, die tiefen, langen Falten der Gewänder, die noch auf den Boden aufstoßen, die an Giotto erinnernde schematische Andeutung der Architektur mit ihrem noch stark gotisierenden Charakter, die Flüchtigkeit in der Durchbildung der Körper, das Relief in fast frei herausgearbeiteten Figuren sind noch trecentistische Angewohnheiten des Künstlers. Dafür entschädigen aber Phantasie und Reichtum in der Erfin-

dung, Meisterschaft und Klarheit im Aufbau der Kompositionen, die hohe Schönheit in der Bildung der Gestalten, der Schwung in Bewegung und Drapierung, der lebensvolle, treffende Ausdruck und die vornehme, selbst beim höchsten Pathos und der stärksten Bewegung noch gewahrte maßvolle Zurückhaltung. Lauter Eigenschaften, in denen der Künstler sich der nüchternen Kunst des ausgehenden Trecento gegenüber als der große Neuerer und zugleich als ein Künstler von so allgemeiner Stärke und Bedeutung bekundet, daß er sich darin mit einem Giotto und Simone, mit Masaccio und Raffael berührt. Erscheint von seinen bronzenen Kolossalfiguren an Or San Michele der Täufer noch wie ein derber Waldmensch, macht sich in der übertrieben ausgeschwungenen Haltung und den tiefen, die Formen des Körpers durchschneidenden Falten seines Gewandes noch ein fast manierierter Nachklang des Trecento geltend, so ist der Matthäus von um so größerer Haltung, voller Wucht und Vornehmheit der Erscheinung, fließender Gewandung und feurigem Ausdruck, während der hl. Diakon Stephanus gerade durch seine fast schüchterne Zurückhaltung in Stellung und Ausdruck der jugendlich schönen Züge ausgezeichnet ist (Abb. 189 und Tafel I).

Sein Bestes hat der Meister in den zwanzig Tafeln mit den Darstellungen aus dem Leben Christi an seiner ersten Bronzetür gegeben (Abb. 190). Die Kompositionen sind hier, im Anschluß an die Darstellungen in Andrea Pisanos Tür, besonders glücklich in gotischem Vierpaß fest geschlossen und möglichst beschränkt auf die Figurenzahl, die das Motiv erforderte. Obgleich in stärkstem Hochrelief gegeben, sind die Szenen, auch wo sie eng zusammengedrängt sein mußten, von einer Klarheit, von einer Schönheit im Aufbau und einem Geschmack in der Füllung des Raumes, von einer Kraft und Vornehmheit des Ausdrucks und einem gemäßigten Schwung der Bewegung, daß hier die Plastik der Renaissance gleich im Anfang ein Höchstes geleistet hat. Hatte Andrea Pisano zwei Menschenalter früher in den entsprechenden Bronzetafeln aus dem Leben des Täufers an Stelle der in malerischer Überfüllung und dramatischer Erregung übertriebenen Bildwerke seines unmittelbaren Vorgängers Giovanni Pisano in seinen schlichten Erzählungen größte Knappheit der Darstellung und vornehme Ruhe in Haltung und Ausdruck gesetzt, so wußte Ghiberti in seinen Reliefs damit wieder die Wucht und Großartigkeit Giovannis zu verbinden. Ähnliche Vorzüge haben die beiden Bronzereliefs des Meisters, die er zwischen der Arbeit an dieser Tür für den Taufbrunnen in Siena ausführte (1417—1427) (Abb. 191). Nicht das gleiche gilt dagegen von Ghibertis Tafeln der zweiten Tür, die er 1425 sofort nach Vollendung der ersten Tür in Auftrag bekam und 1452, wenige Jahre vor seinem Tod, zur Aufstellung bringen konnte. Obwohl zu ihrer Zeit und bis auf den heutigen Tag als „Pforte des Paradieses“ aufs höchste gefeiert, sind doch diese Portalflügel infolge der fast quadratischen Form der zehn Reliefs, durch ihre Überfüllung mit Figuren

und die Verbindung verschiedener Darstellungen in einer Tafel, durch die Einstellung in reiche Landschaft oder Architektur und den malerischen Reliefstil in der Gesamtwirkung weit weniger monumental und stilvoll als die der ersten Tür (Abb. 192 u. 193). Dazu sind die Gestalten überschlank, die Darstellungen zum Teil gesucht pathetisch, trotz großer Schönheit im Einzelnen. Besonders reizvoll sind die Statuetten der Einrahmung, höchst stilvoll und lebendig die kleinen Büsten zwischen ihnen (darunter verschiedene Bildnisse). Von feinstem Geschmack in der Anordnung und von naturgetreuester Wiedergabe ist der äußere Rahmen mit seinen Girlanden von Früchten und Blumen mit Tieren dazwischen, die Lorenzo mit seinem Sohn Vittorio um diese Tür wie um die des Andrea Pisano anfertigte. Ghiberti verdankt die Florentiner Kunst auch die Ausbildung der intimen Madonnendarstellung (Abb. 194 u. 195); seine Madonnen stehen durch ihre Mannigfaltigkeit, den frischen Naturalismus und die Innigkeit der Empfindung schon Luca della Robbia nahe, der sein gelehriger Nachfolger wird. Diesem geht er auch darin voran, daß er Versuche macht, diese seine Tonreliefs mit wetterbeständiger Glasur zu überziehen, Versuche, von denen er freilich abstand, weil sie ihm mißlangen (Tafel II).

Neben Ghiberti war sein Landsmann, der wahrscheinlich jung verstorbene Nanni di Banco († 1420), an der Ausschmückung des Doms wie von Or San Michele hervorragend beschäftigt. Freilich steht er weder einem Ghiberti noch Donatello gleich, aber er hat diese Meister, namentlich Donatello, wesentlich vorbereitet und gefördert, hat vor allem zuerst durch das Studium römischer Bildwerke seine Studien nach dem Leben zu kontrollieren und zu fördern gewußt. Dadurch nimmt Nanni eine durchaus eigenartige, bedeutungsvolle Stellung neben ihnen ein und hat das Bild dieser großen Zeit der Florentiner Kunst um eine markante Gestalt bereichert. Als Gehilfe hatte er seinem Vater Antonio di Banco bei der Ausführung des großen Nordportals am Dom wesentliche Dienste geleistet. Nannis Werk sind hier die Halbfiguren der Engel und die kleinen Einzelgestalten, in dem schon stark von Renaissancegefühl erfüllten gotischen Rankenwerk der Einrahmung: Darstellungen des Herkules und seiner Taten, nackte Jünglinge und Frauengestalten von großer Schönheit, die, wenn auch nicht unmittelbar nach antiken Bildwerken kopiert, so doch stark von ihnen beeinflußt sind. Daß der Künstler es wagen durfte, den zur Andacht in den Dom Eintretenden solche Gestalten der antiken Mythe, obenein ganz unbekleidet vor Augen zu führen, beweist, wie erfüllt damals schon ganz Florenz von römischer Geschichte und Sage war, die naiv als eigene Vorgeschichte aufgefaßt wurden. Solche Arbeiten hatten den Erfolg, daß Nanni gleichzeitig (seit 1408) neben Donatello und Ghiberti sowohl für den Dom wie für Or San Michele große Statuen in Auftrag gegeben wurden: für die Fassade des Doms die Kolossalstatue des sitzenden Lukas (Abb. 196), nächst Donatellos Johannes weitaus die bedeutendste unter den vier Evangelistenstatuen;

für Or San Michele die großen Marmorstatuen der Heiligen Philipp und Eligius (Abb. 198) und die Gruppe von vier in einer Nische vereinigten Heiligen-Statuen (seit 1408) (Abb. 197). Besonders die letzteren zeigen das Neuartige im Streben des Künstlers in dem Versuch der Gruppenbildung, in der monumentalen Haltung und Gestaltung, in dem starken Anschluß an antike Vorbilder, namentlich in den Köpfen, und ihrer deutlich differenzierten Bildung. Daneben machen sich noch Reste gotischer Befangenheit in einer gewissen Einförmigkeit und Gleichmäßigkeit der Figuren und ihrer Gewandung wie im allzu starren Ausdruck der Köpfe und im Ungeschick der Bildung und Bewegung der Hände bemerkbar.

Der starre, müde Ausdruck des Kopfes stört auch noch in der sonst in ihrer Haltung und Gewandung besonders imposanten Kolossalfigur des sitzenden hl. Lukas, während die Bischofsstatue des hl. Eligius gerade in der freien, vornehmen Haltung und dem offenen Blick schon von großer monumentaler Wirkung ist. Die kleineren Statuen der Verkündigung in der Domopera (Abb. 199), die neuerdings mit Recht als Werke Nannis in Anspruch genommen sind, zeigen in ihrer vollen Bildung, im schönen Schwung der Falten, in ihrer still beschaulichen Haltung einen hohen Schönheitssinn, der auch die ähnliche Statuette des Königs David im Berliner Museum auszeichnet. Sein letztes Werk: die Verleihung des Gürtels an den hl. Thomas durch die Madonna im Giebel der Nordtür des Doms (leider in den obersten Engeln durch eine derbere Hand nach Nannis Tode vollendet), zeigt, welcher Zartheit im Ausdruck er neben der Schönheit der Gestalten und feinen Belebung der Gewandung fähig war, wie er nach den kleinen Sockeldarstellungen in Or San Michele in noch stark gotisierendem Hochrelief hier zu einem stilvollen, fast klassischen Halbrelief gelangt war (Abb. 200).

In diesen Statuen für den Dom und Or San Michele trat Nanni mit einem wohl nur wenig Jahre jüngeren Genossen in Konkurrenz, der in seinen gleichzeitig ausgeführten Marmorstatuen des Evangelisten Johannes für die Domfassade, wie des Markus und Georg für Or San Michele das voll und neu zum Ausdruck brachte, was jener nur anstrebte (Abb. 201 u. 208). In der naturgetreuen Durchbildung, im Verständnis der Formen, in der geistigen Belebung und Differenzierung der Charaktere hat der junge Donatello (1386—1466) in diesen zwischen 1408 und 1416 entstandenen Marmorstatuen schon fast das Höchste gegeben, dessen die Kunst des Quattrocento überhaupt fähig war; durch den Eindruck dieser Werke bannte er Plastik wie Malerei in seine Bahnen und wurde für die Frührenaissance in ähnlicher Art, wie Michelangelo für die Hochrenaissance „der Mann des Schicksals". Er hat keineswegs erst nach längeren theoretischen und systematischen Studien seinen Weg eingeschlagen; als einfacher Steinmetz hatte er begonnen, naiv, noch aus den Traditionen des Trecento heraus bei jeder neuen Arbeit aus der ihm gestellten Aufgabe neue Wege suchend, neue Lösungen findend. Die Zeitgenossen staunten vor allem über seine unerhörte Schaffenskraft,

über die unerreichte Fülle seiner Werke: noch bewundernswerter ist aber ihre Mannigfaltigkeit, ihre große Verschiedenheit, ihre volle Eigenartigkeit, die dauernde Weiterentwicklung und Steigerung seiner Kunst. Man hat den Künstler früher als den Antipoden der klassischen Kunst, als die schroffste Abkehr von der Antike bezeichnet; wir wissen aber jetzt, welche Verehrung er für ihre Werke hatte, wie er sie studierte und nicht selten ihre Motive direkt kopierte. Dadurch eignete er sich allmählich manche Feinheiten der antiken Plastik an, lernte den Unterschied zwischen Standbein und Spielbein, die Differenzierung von Körper und Stoffen und der Stoffe untereinander, der Bewegungen und der Charaktere, die Verkürzungen im Relief usw. Aber freilich durch die Art, wie er die Motive aus der Antike benutzte und umgestaltete, veränderte er sie so, daß man ihre Herkunft nicht mehr erkannte, sie für „echt donatellosche Erfindung" hielt.

Donatello wird bei seiner Aufnahme in die Lucasgilde als „Goldschmied und Steinmetz" bezeichnet; gelegentlich wird er auch bei Konkurrenzen von Bauten mit genannt und zeichnet Entwürfe zu Glasfenstern; im Gegensatz zu manchen seiner Florentiner Altersgenossen betätigt er sich jedoch weniger vielseitig als diese, fast nur als Bildhauer. Als solcher allerdings handhabt er häufig alle Künste, läßt die Beihilfe anderer Künstler nur zur handwerksmäßigen Ausführung seiner Entwürfe zu und greift gelegentlich selbst in die Aufgaben dritter Künstler über. Er vervollständigt die Wirkung des Reliefs und der Statuen durch kräftige Bemalung und Vergoldung sowie durch den Rahmen und die Nische dafür; für große Kirchenmöbel: die Sängertribünen, Kanzeln und Altäre, entwirft er die Architektur und ihre Dekoration bis ins Kleinste, schmückt sie mit Mosaik und Malerei; ja, im Santo zu Padua umbaut er den Chor mit hohen, reich dekorierten farbigen Schranken, um für seinen Hochaltar, den prächtigsten und größten Altaraufbau des Quattrocento, einen eigenen geschlossenen Kirchenraum zu gewinnen. Ähnliches gilt für die Nische, welche die Ludwigsstatue aufnehmen sollte, wie für die Kanzel am Dom zu Prato, den originellsten, reizvollsten Schmuckbau der ganzen Renaissance. Solche Werke waren Schöpfungen von so überraschender Wirkung, daß sie die größte Bewunderung erregen mußten, wenn sie auch zur Nachfolge nicht reizen konnten; in diese Welt von genialer, aber fremdartiger Eigenart in Formen und Farben vermochte sich selbst der talentvollste Schüler nicht einzuleben. Heute, wo sie aus ihrem Zusammenhang herausgerissen oder mehr oder weniger beschädigt sind und wo die Mitarbeit untergeordneter Schüler bei der Ausführung oft recht störend bemerkbar wird, machen wir uns nur mit Mühe von der ursprünglichen Wirkung und Absicht ein ungefähres Bild, aus dem wir doch allein erst einen vollen Begriff von Donatellos Allseitigkeit und Originalität gewinnen können.

Donatellos früheste Arbeiten sind Marmorfiguren: die jugendlichen Propheten an der Porta della Mandorla des Doms und eine Madonnen-

statuette im Berliner Museum sind noch sehr befangen, nüchtern in Haltung und Ausdruck, motivlos in den Falten der Gewänder, die über die Füße auf den Sockel fallen, lahm in der Bewegung und Bildung der Extremitäten. Von diesen Anfängerwerken verfolgen wir in den großen Statuen, die er in den folgenden fünfzehn Jahren für Dom, Campanile und Or San Michele in Auftrag bekommt, von Schritt zu Schritt die erfolgreiche Bemühung des Künstlers, sich von diesen gotischen Angewöhnungen seiner Lehrer mit deutlichem Anschluß an antike Vorbilder freizumachen. Die Haltung wird freier, das Motiv kommt voller zur Erscheinung, die Gestalten gewinnen in Bewegung, Gewandung und Ausdruck zum Teil schon solche Größe und selbst Freiheit, daß die Kolossalstatuen des sitzenden Evangelisten Johannes (Abb. 201), des Markus und hl. Georg, die er im ersten Mannesalter ausführte, zu seinen tüchtigsten Werken, zu den eindrucksvollsten Statuen des Quattrocento überhaupt gehören, obgleich sie in der Rundung noch die Abhängigkeit vom Relief, in der Bildung der Gelenke und in der Durchbildung noch zum Teil oberflächlich erscheinen (Abb. 208). Aber diese Schwächen hängen doch mit ihren eigentümlichen Schönheiten zusammen; indem der Künstler von individueller Wiedergabe und von naturalistischer Durchbildung bis ins Einzelne absieht, gibt er das Motiv um so eindringlicher, die Gestalt in ihrer Erscheinung mit solcher Wucht, die Empfindung so fein, wenn auch fast schüchtern angedeutet, daß er in diesen Statuen Typen von ähnlicher Bedeutung wie die primitiven griechischen Statuen geschaffen hat.

Sein Meisterwerk in dieser Richtung ist der Bronze-David, den er als Brunnenfigur für den alten Palast Cosimos vor dem Jahre 1430 ausführte (Abb. 203). Auch hier ist die Figur noch in großen, einfachen Massen gegeben, aber in Haltung und Bewegung genügt der Künstler schon allen Anforderungen der Freifigur und hat zugleich durch den Gegensatz des trocken durchgeführten Helmes und anderer Waffenteile die glänzend polierte Haut des nackten Körpers besonders lebensfrisch und malerisch zur Geltung gebracht. Um jene Mängel der Durchbildung zu überwinden, wendet sich Donatello zu neuem, angestrengtem Naturstudium, wie sein Holzkruzifix in S. Croce (Abb. 202), wie vor allem die Bildung der derben, ganz porträtmäßig behandelten Köpfe der beiden Statuen des Hiob und des Jeremias (1422—26) und ihre übertrieben wuchtige, aber ausdrucksvolle Gewandung beweisen (Abb. 204). Diese Porträtköpfe sind die Vorstufe für das einzige reine Porträt Donatellos aus dieser frühen Zeit des Meisters, die bemalte Tonbüste des Niccolo Uzzano (1432), die in individueller Bildung und kühner Bewegung wohl die imposanteste Porträtbüste des Quattrocento ist (Abb. 211). Wie der Künstler gleichzeitig auch den zart empfundenen Typus des jugendlichen Schwärmers, der seine Krone mit dem geistlichen Gewand vertauschte, zu schaffen wußte, zeigt die große Statue des hl. Ludwig (Abb. 205), die erste Bronzestatue, die er durch Michelozzo gießen ließ (vollendet 1423). Vorher schon hatte er den sitzenden Löwen mit dem Wappen

von Florenz gemeißelt (vollendet 1421), neben dem Drachen in Donatellos späterem Wappen der Martelli und dem Löwen in dem der Minerbetti die stilvollste, wuchtigste Tiergestalt der ganzen Renaissance.

Schwieriger als die Entwicklung der stilvollen Standfigur wurde dem Künstler die Ausbildung des Reliefs im Sinne der Renaissance. Das gotische Relief mit den fast frei herausgearbeiteten Figuren, das noch Ghiberti und Nanni übernommen hatten, kennt Donatello nicht mehr. Seine frühesten Reliefs: Georgs Kampf mit dem Drachen (1416), die Himmelfahrt Mariä im Grabmal Brancacci (1427; Abb. 207) u. a. m. sind in weichem und malerischem Flachrelief gehalten und erstreben einheitliche Raumdarstellung durch perspektivische Behandlung der Landschaft und Architektur, wie durch schwierige Verkürzungen und Überschneidungen. Anfangs noch mit manchen Mängeln und Fehlern, im Bronzerelief mit dem Tanz der Salome (Siena, 1425) aber schon mit fast gesuchter Raumverschiebung; diese gelingt ihm vollständig erst etwa zehn Jahre später, nach seinem Besuch von Rom, in dem Marmorrelief in Lille mit der gleichen Darstellung (Abb. 210). Fortan behandelt er das Relief ganz nach dem Platz, für den es bestimmt war, bald flach bald hoch, aber stets ganz malerisch.

In den letzten Jahren vor der Romfahrt hatten sich die Arbeiten, mit denen Donatello beauftragt wurde, wieder sehr gehäuft; daß es lauter neue Aufgaben waren, mußte seinen künstlerischen Ehrgeiz doppelt befriedigen. In Siena war ihm bei der Arbeit am Herodiasrelief und den Bronzestatuetten für den Taufbrunnen auch der Auftrag für die bronzene Grabtafel des Bischofs Pecci zuteil geworden (1426); in der ganz in malerischem Flachrelief behandelten, meisterlich verkürzten Gestalt des wie im ruhigen Schlummer ausgestreckten jungen Kirchenfürsten hat Donatello Italien seine schönste Grabtafel gegeben (Taf. III). Gleichzeitig schuf er in dem Grabmonument Coscia im Baptisterium zu Florenz, das zwischen zwei der wuchtigen Granitsäulen wie in eine Nische eingezwängt ist, das eigenartigste, monumentalste Grabmal der Frührenaissance, in der bronzenen Grabfigur die machtvollste Gestalt dieses ohnmächtigsten Papstes (1425/27; Abb. 206). Außerdem ließ er im Auftrage Cosimos für Neapel ein ähnliches Grabmal für den Kardinal Brancacci durch seine Gehilfen ausführen, das sich in seiner Form noch teilweise den älteren Grabmonumenten Neapels anschließen mußte (Abb. 207), während ein drittes, damals von Michelozzo (Abb. 209) ausgeführtes Denkmal Aragazzi für Montepulciano von ähnlichem Charakter seit lange in seinen Teilen zerstreut ist.

Im September 1432 ging Donatello nach Vasaris Angabe nach Rom, vielleicht im Auftrag Cosimos; schon im Mai des folgenden Jahres kehrte er zurück. Das Hauptwerk, das er hier schuf, das Sakramentstabernakel in der Peterskirche, könnte wie ein Protest gegen die antike Kunst, die er hier zuerst gründlich kennenlernte, erscheinen. Obgleich er es in antiken Formen gehalten hat, geht der Künstler mit diesen willkürlich um und hat das Ganze völlig malerisch wie eine kirchliche Festdekoration aufgebaut

und ausgeführt (Abb. 212). Donatello wollte in diesem originellen Meisterwerke, wenn es auch nur eine flüchtige aber eigenhändige Improvisation in schlechtem Stein ist, beweisen, daß ihm seine eigene Kunst heilig sei trotz und neben der Antike; und er hat es in der Tat bewiesen. Aber die Werke, die dann nach seiner Rückkehr entstanden, zeigen, mit wie offenem Blick er die antiken Reste betrachtet hatte, wie er aus ihren Statuen und Reliefs erkannte, was seinen Freifiguren, namentlich bei der Darstellung des nackten Körpers, noch fehlte, wie er die Verkürzungen und Überschneidungen in seinen Reliefs noch verbessern könne. Die antiken Vorbilder hatte er ja schon von Jugend an studiert, aber weniger an den römischen Originalen als an den Neuschöpfungen der toskanischen Kunst, namentlich an der Architektur in Florenz und Umgebung aus der Zeit um 1200. In den Ruinen Roms findet er zahlreiche neue Motive, lernt er an den großen Verhältnissen und der Weiträumigkeit der Bauten. Wie er dies in seine Weise überträgt, zeigen die großen Aufgaben, die ihm gleich bei seiner Rückkehr übertragen wurden. Die Hochreliefs am Verkündigungstabernakel in S. Croce (Abb. 213), an der Sängertribüne des Doms von Florenz (Abb. 214 bis 216) und an der Außenkanzel in Prato (Abb. 217) sind in der Anordnung der Figuren im Raum wie im Reliefstil von antiken Figurenreliefs aufs stärkste beeinflußt, in der Bewegung und malerischen Behandlung aber so eigenartige Schöpfungen Donatellos wie je zuvor. In der Architektur und in den Ornamenten ist er unerschöpflich in der Wiedergabe der mannigfachsten antiken Vorbilder, die er aber ganz auf seine Art phantastisch umgestaltet und verwendet. Auch hat er nicht nur von der klassischen Kunst gelernt; die Kosmatenarbeiten und die Mosaiken haben den durchaus malerisch empfindenden Künstler kaum weniger gefesselt. Wir sehen, daß er Mosaikgrund hinter den Figuren anbringt, daß er diese teilweise bemalt und vergoldet, daß er an einem fast rein ornamental geschmückten Architekturstück, wie es die etwa gleichzeitig entstandene Sängertribüne für die Sakristei von San Lorenzo ist, mit kostbaren farbigen Steinen und Glasmosaik die Flächen, kleinen Säulen und Ornamente aufs reichste und harmonischste bedeckt. Diese Sängertribünen und vor allem die Kanzel außen am Dom zu Prato sind auch architektonisch eigenartig in Aufbau und Erfindung, so reich und fein belebt und durchgebildet, daß die Renaissancebaukunst in der gleichen Art kaum etwas Gleichwertiges aufzuweisen hat. Wenn sie auf die gleichzeitige Kunst sehr viel weniger eingewirkt haben, als das ein halbes Menschenalter früher entstandene Marmortabernakel für die Ludwigsstatue an Or San Michele, so liegt dies in der größeren Einfachheit des letzteren, dank deren es auch von weniger genialen Künstlern eher als Vorbild benutzt werden konnte als jene weit reicheren und komplizierten, ganz für den Platz, für den sie bestimmt waren, komponierten und ausgeführten Monumente.

Schon vor voller Fertigstellung dieser Aufgaben hatte der Meister neue, nach klaren Lösungen verlangende Bestellungen übernommen. Für

Cosimo galt's den plastischen Innenschmuck der Sakristei von San Lorenzo: große bemalte Tonreliefs an der Kuppel und die beiden Bronzetüren (Abb. 219), malerische Flacharbeiten von skizzenhafter, aber ganz eigenhändiger Ausführung, zu schaffen, während die Marmorarbeiten: der Altar und seine Schranken wie der Sarkophag von Cosimos Vater Giovanni unter dem großen Sakristeitisch, derb behandelte Arbeiten der Schüler sind. Damals häuften sich die Aufträge schon so sehr, daß der Künstler, der sie aus Gefälligkeit fast nie ablehnte, nicht immer imstande war, sie auszuführen, trotz aller Schnellarbeit und Beihilfe von Schülern. So kam es nicht zur Ausführung der Bronzetüre für die Domsakristei, obgleich erhaltene Fragmente der Modelle im Bargello beweisen, daß die eigentliche künstlerische Arbeit von Donatello bereits getan war; es sind meisterhafte, figurenreiche und malerisch angeordnete Reliefs aus der Passionsgeschichte. Der Auftrag auf die Tür wurde nach Jahren Luca und Michelozzo übergeben. Ebenso kam ein Auftrag auf einen Marmoraltar gemeinsam mit Luca nicht zur Ausführung. Sollten solche Mißhelligkeiten den Meister schließlich bestimmt haben, Florenz zu verlassen? Im Winter 1442 auf 1443 finden wir ihn plötzlich in Padua, dem Hauptsitz der verbannten Florentiner Feinde Cosimos mit Palla Strozzi an der Spitze. Er blieb hier elf oder zwölf Jahre; dieser lange Aufenthalt brachte ihm Aufgaben, wie sie keinem Künstler seit dem frühen Mittelalter zuteil geworden waren. Ihnen verdankt Italien die beiden großartigsten Werke der Plastik im Quattrocento; durch sie wurde die noch halb gotische Kunst Oberitaliens für die Kunst der Renaissance voll gewonnen.

Auf dem weiten Platze vor S. Antonio erhebt sich das wuchtige Reiterdenkmal des venezianischen Feldobersten Gattamelata, das vornehmste bronzene Reitermonument aller Zeiten; ein echter Schlachtendenker, dessen ausgestreckter Kommandostab zeigt, wie er siegesgewiß den Gang der Schlacht zu lenken weiß, auf einem derben, aber edlen Gaul, der stolz ist, seinen Herrn zu tragen (Abb. 223). In der Kirche selbst hatte Donatello damit begonnen, den Chor durch eine hohe, sehr originell gegliederte Marmorwand vom Umgang abzutrennen; dann hatte er hier den Hochaltar mit seinem reichsten, mannigfachen Bronzeschmuck errichtet, dessen alte Form leider durch einen Barockbau zerstört und durch die moderne Rekonstruktion noch unverständlicher geworden ist. Aber zum Glück hat uns Mantegna, Donatellos gelehrigster Schüler in Oberitalien, in seiner wenige Jahre nach Vollendung des Altars entstandenen großen Altartafel in San Zeno zu Verona eine freie Wiederholung vom Aufbau dieses Hochaltars im Santo hinterlassen; war doch die Wirkung dieses Wunderwerkes so außerordentlich, daß seither eine Reihe von Malern Oberitaliens in ihren großen Altartafeln Donatellos Altar zum Vorbild nahmen. Unter einem stattlichen baldachinartigen Aufbau auf reich verzierten Pfeilern standen zur Seite der thronenden Maria die bronzenen Standbilder von sechs Heiligen (Abb. 226), während am Unterbau des Baldachins vier breite Bronzetafeln mit Wundertaten des hl. Antonius

(Abb. 220 u. 221) und zwölf einzelne Tafeln mit musizierenden Engeln, die Apostelsymbole und eine Pietà, an der Rückseite das große Steinrelief einer Grablegung angebracht waren. Im höheren Maße als die berühmten kleinen Musikanten, die im wesentlichen Schülerarbeiten sind, und mehr selbst als die großen, vornehmen und fein charakterisierten Statuen, die aber die Abhängigkeit vom Reliefstil noch teilweise verraten, verdienen jene Darstellungen mit den Wundern des hl. Antonius höchste Bewunderung. Der Meister hat hier in der Lebendigkeit und Klarheit der Darstellung und Anordnung trotz stärkster Anfüllung des Raumes mit zahlreichen Figuren, in der Erfindung und Tiefenwirkung der großartigen Räume, welche die römischen Studien aufs deutlichste verraten, wie in der vom antiken Kameenstil abgeleiteten schichtenartigen Abstufung der Figurengruppen sein Bestes geleistet. Selbst für Raffael sind diese Reliefs noch vorbildlich gewesen.

Donatellos Tätigkeit in Padua war eines der wichtigsten Momente in der Entwicklung der italienischen Kunst; als solches wurde es auch schon von seinen Zeitgenossen empfunden. Überallhin verlangte man den Künstler; er wurde nach Mantua, wurde nach Ferrara berufen und erhielt einen Auftrag von Neapel, weil man auch dort Reiterstatuen von ihm wünschte; er arbeitete außerdem für Venedig, doch kam Größeres nicht zur Ausführung und nur ein paar Bronzebüsten von Lodovico Gonzaga sind uns als Vorbereitungen dafür erhalten. Der Künstler ließ solche verlockenden Aufträge im Stich, da in der Heimat der Palast Cosimos seiner Vollendung entgegenging und die Ausführung der Kirche von S. Lorenzo nach Brunellescos Plänen bevorstand. Doch scheint er in Florenz durch Verzögerung der Aufträge enttäuscht worden zu sein; er geht daher zunächst nach Siena, führt eine Bronzestatue des Täufers aus und macht die Wachsmodelle zu einer großen Bronzetür, zu deren Guß es leider nicht kam. Inzwischen erhielt er den Auftrag auf zwei Bronzekanzeln für San Lorenzo (Abb. 224). Erst hundert Jahre später sind sie hier aufgestellt worden, nachdem die großen Modelle der Reliefs von Schülern, zum Teil wohl erst nach dem Tode des Meisters, der nach Vasari in seinen letzten Jahren gelähmt war, ausgeführt und in Bronze gegossen waren. Donatello kann nur skizzenhafte Entwürfe dafür geliefert haben, für deren richtige Einschätzung uns das köstliche eigenhändige Tonmodell des sogenannten Forzori-Altars und das meisterhafte Bronzerelief der Beweinung (beide im Victoria- und Albert-Museum) aus der gleichen letzten Zeit den besten Anhalt geben; erscheinen sie doch wie Vorarbeiten zu den gleichen Darstellungen der Kanzeln. Aber auch wenn man die heutige ungünstige Wirkung der Kanzeln zum großen Teil auf die Ausführung durch die Schüler und auf Rechnung der törichten Zusammenstellung und Ergänzung der Reliefs setzen muß: die unruhige, unarchitektonische Wirkung der Konturen, die Überhäufung mit Figuren, die künstliche Überleitung der Kompositionen ineinander, die gesuchte Steigerung von

Kontrasten in Bewegung, Verkürzung und Affekt, die Verschiedenheit im Reliefstil und in der Größe der Figuren, die Übertreibung des malerischen Reliefs in einzelnen derselben — alles dies sind charakteristische Kennzeichen von Donatellos Altersstil in seiner Ausartung, der den plastischen Charakter fast verleugnet, ohne doch die Wirkung der Malerei dadurch zu erreichen. Von den Reliefs erscheinen gerade die, welche Donatellos Charakter am stärksten an sich tragen: Grablegung, Auferstehung und Martyrium des hl. Lorenz, wie ein wogendes Meer, aus dem sich Menschen zu retten suchen, wie die Verwirrung bei einem Erdbeben; dazu tragen auch die sonderbaren Mauerstücke — ein schlecht angebrachter Naturalismus, um den Ort der Handlung zu charakterisieren — wesentlich mit bei. In der Individualisierung und Charakteristik geht der Meister hier oft so weit, daß die Wirkung eine karikaturartige oder selbst brutale wird.

Dieser übertrieben malerische, „gebackene" Reliefstil hat auch die Statuen aus der letzten Zeit des Künstlers beeinträchtigt. Die Bronzegruppe von Judith und Holofernes, die seit 1495 auf dem Sockel des David in der Loggia de' Lanzi steht (von etwa 1460), läßt kräftige Bewegung, energischen Ausdruck und den Charakter als Freifigur in störender Weise vermissen (Abb. 225). Auch die charaktervollen herben Büßerfiguren der gleichen Zeit: der Bronze-Johannes im Dom zu Siena und die aus Holz geschnitzte Magdalena im Baptisterium zu Florenz, sind ganz als Nischenfiguren einfach von vorn gesehen. Auf reichere Bewegung, oder gar auf ausgesprochene Beobachtung des Kontrapostes, wie wir sie bereits in den Bronzeputten am Taufbrunnen in Siena, in der Marmorstatue des jungen Johannes im Bargello und in anderen Freifiguren der zwanziger und dreißiger Jahre bewundern, hatte der Meister schon in seinen Bronzestatuen vom Altar des Santo verzichtet, in denen der Einfluß des ihn immer stärker beherrschenden Reliefstils deutlich sich kundgibt.

Als Donatello 1466 hochbejahrt starb, hatte er die Plastik und darüber hinaus die ganze Kunst in Italien in seinen Bann gezwungen, hatte nicht nur Toskana zu seiner Domäne geschaffen, sondern auch von Neapel bis Padua, von Venedig bis Mailand Schule gemacht. Aber seine Kunst war eine so eigenartig geniale, daß sie sich nicht übertragen ließ. Seine eigentlichen Schüler zeigen sogar am wenigsten von seinem Geist, da er sie mehr als Handwerker zur Ausführung seiner Arbeiten verwendete: diese konnte aber bei der außerordentlichen Zahl seiner Aufträge meist nur oberflächlich sein. Donatellos Schüler und Mitarbeiter — den einen Bertoldo ausgenommen, der sich selbst seinen Schüler nennt — sind fast ausnahmslos nüchterne Gesellen ohne feinere künstlerische Empfindung (Abb. 227). Der überwältigende Einfluß des Meisters war mehr ein indirekter, der sich am günstigsten in den Künstlern auswirkte, die auch ihrerseits mit starkem eigenen Talent begabt waren. Gerade diese Meister haben auf die weitere Entwicklung der Plastik in Florenz aufs vorteilhafteste eingewirkt, indem sie einer ein-

seitigen Nachahmung Donatellos und seiner eigenen zu skizzenhaften Behandlung wie der flüchtigen oder selbst rohen Ausführung durch Gehilfen entgegenarbeiteten. Voran steht unter ihnen Luca della Robbia, den man von jeher neben Ghiberti und Donatello als Bahnbrecher in der neuen Kunst bezeichnet hat; richtiger muß er ihr Schüler oder Nachfolger genannt werden. Ein halbes Menschenalter jünger, hat er in seinen Jugendarbeiten von beiden Meistern gelernt. Ghiberti folgt er in der Wiedergabe des innigen Verhältnisses von Mutter und Kind in seinen früheren Madonnenkompositionen, während er in der Formbildung, in dem frischen Naturalismus sich alsbald an Donatello anschließt. Selbst seine berühmte Sängerkanzel (Abb. 228), die er im Wetteifer mit Donatello, dem kurz darauf die andere Sängertribüne in Auftrag gegeben wurde, für den Dom ausführte (1431 bis 1438), zeigt in der lebensvollen, naturwahren Wiedergabe der singenden, spielenden und tanzenden Kinder noch deutlich den Einfluß Donatellos (Abb. 229). Aber in der geschlossenen, ruhigen Haltung und Bewegung, in der Gruppierung, in den anmutigen Formen und dem liebenswürdigen, heiteren Ausdruck sind Lucas Kinder- und Jugendgestalten schon grundverschieden von Donatellos ganz malerisch empfundenen, in wildem Reigentanz bewegten Knaben-Engeln. Auch das kräftige Halbrelief, das Luca fortan fast ausnahmslos beibehält, ist ihm allein eigen und nähert ihn unter allen Bildhauern des Quattrocento am meisten der klassischen griechischen Plastik, mit der der Künstler auch in der fein abgewogenen Komposition, in der typischen Schönheit seiner Gestalten und im Ausdruck stiller Beschaulichkeit auffallend verwandt erscheint, ohne daß man deshalb eine besondere Einwirkung antiker Bildwerke auf ihn anzunehmen braucht. Entsprang doch die keusche Zurückhaltung seiner Gestalten und der Ausdruck inniger Glückseligkeit, der aus ihnen spricht, und worin Luca Fra Angelico gleichkommt, vielmehr echt christlicher Empfindung.

Daß Luca schon von seinen Zeitgenossen Donatello und Ghiberti fast gleichgestellt wurde, geht aus weiteren großen Aufträgen hervor, die ihm gleichzeitig neben jenen durch die Domopera erteilt wurden. Neben den Marmorreliefs am Campanile und dem nur teilweise vollendeten Marmoraltar für den Dom hatte er (seit 1446) auch die Bronzetür zur nördlichen Sakristei des Doms auszuführen, deren Anordnung auf seinen Mitarbeiter Michelozzo zurückgeht. In kleinen Feldern sind einzeln die sitzenden Gestalten von Maria, Johannes dem Täufer, den Evangelisten und Kirchenvätern mit je zwei jugendlichen Engeln zur Seite dargestellt, vornehme Gestalten von großer Schönheit in Haltung, Ausdruck und Gewandung (Abb. 230).

Lucas Name ist aufs engste verknüpft und in der Kunst weltberühmt geworden durch die Erfindung und Anwendung einer wetterbeständigen Glasur für seine weiß oder seltener farbig bemalten, vor einen blauen Grund gestellten Tonreliefs, eine Neuerung, die als Geheimnis in seiner Werkstatt gewahrt und ein Jahrhundert lang geübt wurde. Wenn die Florentiner Plastik im

Quattrocento vor allen anderen Künsten populär wurde, so dankt sie dies nicht zum wenigsten Lucas glasierten Tonreliefs, namentlich seinen Madonnen, durch die er auch auf den intimen Charakter und die zarte Empfindung der jüngeren Generation der Florentiner Bildner wesentlichen Einfluß gewann und die sie jetzt noch besonders beliebt macht. Heute stehen diese Bildwerke fast ausnahmslos in einer farblosen Architektur und Umgebung und sind regelmäßig ihrer Vergoldung und der Abtönung ihres blauen Hintergrundes beraubt; dadurch wirken sie zu hart und sind daher auch in den Museen wirkungsvoll nur für sich aufzustellen. In ihrer ursprünglichen abgetönten Farbigkeit müssen sie als Türlünetten, Tabernakel, Altäre, Friese, Decken, Wappen usw. mit der farbigen Dekoration der Umgebung bis zum bunten Mosaikfußboden einen überraschend prächtigen und harmonischen Eindruck gemacht haben. In den Madonnenreliefs ist das Mutterglück in einer Mannigfaltigkeit und Innigkeit, mit einer Zartheit der Empfindung und einem Schönheitssinn und zugleich mit einem so feinen Naturalismus und solcher Wahrheit zum Ausdruck gebracht, daß selbst Raffaels berühmte Madonnen ihnen nicht gleichkommen (Abb. 236 u. 237). Das gilt auch von der einzigen Gruppe in lebensgroßen Figuren, die wir von Luca besitzen, von der schon 1445 vollendeten Begegnung der Maria und Elisabeth in S. Giovanni fuorcivitas zu Pistoja. Wenn sie auch noch reliefartig gedacht ist, so kommt ihr doch an Zartheit der Empfindung, Schönheit der Gestalten und des Aufbaus wie an feiner Durchbildung keine zweite Gruppe der Renaissance gleich (Tafel VI).

Die Haltbarkeit und die Wetterbeständigkeit seiner Glasur führte Luca auf die Dekoration ganzer Bauteile mit glasierten Bildwerken. Das Tabernakel in Peretola (1442), in dem er Marmor, Bronze und glasierte Tonornamente verband, war kein glücklicher Versuch (Abb. 231). Im Grabmal des Bischofs Federighi in S. Trinita (1456/57) schließt dagegen der köstliche, nur gemalte und glasierte Blumenkranz das vornehme Marmormonument in feinster koloristischer Art ab (Abb. 232). Die großen Lünetten über den Sakristeitüren des Doms (1443 u. 1446; Abb. 235) sind von vornehmster Wirkung. Den Wert von Lucas Erfindung erkannten die Architekten von Florenz und suchten den Künstler daher zur Mitarbeit an ihren Bauten heranzuziehen. Schon Brunellesco überließ ihm den Schmuck der Cappella Pazzi (seit etwa 1440), dessen wuchtige, reich farbige Evangelisten an der Decke und die nur weiß auf blauem Grund gehaltenen Apostel an den Wänden (von Andrea ausgeführt) gewiß einen sehr starken Eindruck machten, ehe die Umgebung nüchtern weiß gestrichen war. Besonders häufig arbeitete Luca in der gleichen Richtung mit dem ihm offenbar nahe befreundeten Michelozzo zusammen. Für ihn stattete er im Palazzo Medici das Arbeitszimmer Cosimos aus, von dessen Dekor noch sechs bloß bemalte und glasierte Tafeln im Victoria- und Albert-Museum erhalten sind. Vorher schon (1448) hatte er ihm das kleine Sacellum in San Miniato dekoriert, das durch die geringe Altartafel des

Trecento im Innern farbig keinen günstigen Eindruck macht. Reizvoller müssen ursprünglich die zwei großen Tabernakel unter Michelozzos Marmorbaldachinen in Impruneta gewirkt haben durch ihren breiten, glasierten Fries und die Decken von Luca und seine beiden Tabernakel mit der Kreuzigung und den tief ergreifenden Engelsgestalten in der Predella, die leider jetzt auseinandergerissen sind. Den besten Eindruck von Lucas dekorativem Talent erhalten wir trotz nüchterner Restaurationen heute noch in den Deckenreliefs der Grabkapelle des Kardinals von Portugal in San Miniato, wo der Künstler schon mit der jüngeren Künstlergeneration von Florenz zusammen arbeitete.

Lucas Neffe und Schüler Andrea della Robbia hat samt seinen Söhnen in Lucas Werkstatt ganz in der gleichen Richtung weitergearbeitet. Sein Bestes hat er gerade in solchen dekorativen Architekturstücken geleistet, worin er Luca, von dem seine Kunst vollständig abhängig ist, anfangs sehr nahekommt. Dies gilt namentlich vom Fries mit den Wickelkindern an Brunellescos Halle des Ospedale degli Innocenti (Abb. 240), von der Gruppe der Begegnung des Heiligen Franz und Dominicus in der Lünette unter der Loggia di S. Paolo (Abb. 238) und von verschiedenen größeren Altären im Dom von Arezzo und in La Verna, lauter frühen Arbeiten.

* * *

Die Kunst eines Luca in ihrer vollen Entfaltung und namentlich die seiner Nachfolger zeigt die Florentiner Plastik der Renaissance schon in sehr vorgeschrittener Form. Inzwischen hatte hier auch die Malerei eine große Entwicklung durchgemacht. In den Gemälden eines Lorenzo Monaco und seiner Florentiner Nachfolger bis in die Mitte des Quattrocento hatte sich das gotische Streben nach Rhythmus und Schwung in den Formen und Linien der Gestalten und ihrer Gewandung, nach Reichtum prächtiger Lokalfarben, reichen Mustern der Gewänder, zusammen mit dem leuchtenden Goldgrund und dem reichgeschnitzten Goldrahmen in einer wirkungsvollen, einheitlichen Pracht ausgelebt. Dieser eindrucksvollen, aber innerlich meist leeren und oft selbst manierierten Nachblüte des Trecento stellt sich der junge Masaccio (1400—1428) seit dem Anfang der zwanziger Jahre völlig ablehnend entgegen. In seinen Fresken in S. Clemente in Rom (Abb. 241), wie in den teils schon vor diesen (wohl irrtümlich, wie auch jene, dem Masolino zugeschriebenen), teils hinterher gemalten Fresken der Brancaccikapelle von S. M. del Carmine in Florenz (Abb. 242 u. 244) gibt er die Figuren schon in voller Rundung, stellt sie nicht mehr vor einen Goldgrund, sondern stets in Architektur oder Landschaft, in der die Perspektive und das Verhältnis zu den Figuren gut beobachtet sind. Die plastische Bildung seiner Gestalten zeigt deutlich, was er von den großen Bildhauern, namentlich von Donatello, gelernt hatte; ihm ganz eigen aber ist die Ruhe und vornehme Haltung in Bewegung, Gewandung und Ausdruck, wobei er die innere Erregung

doch in feinster Weise andeutet. Neu in der Malerei sind die richtigen Verhältnisse und die Feinheit in der Beobachtung des Lichteinfalls; Masaccios Gestalten erscheinen schon wie von Luft umgeben, in der lichten Wirkung der Farben sind sie Piero della Francescas Fresken verwandt. Dadurch gewinnt auch seine Komposition an Klarheit und Ruhe, wird ihre monumentale Wirkung noch erhöht. Ihr zuliebe unterdrückt er, bei allem Verständnis für die Natur, scharfe Individualität, gibt charaktervolle Typen, deutet die Einzelheiten nur an, vermeidet stärkere Verkürzungen, ganz im Gegensatz zu Donatello und Ghiberti, so starke Anregung nach anderen Seiten er diesen auch verdankt. So hat der Künstler die Komposition der Architektur seines letzten großartigen Werkes, des Fresko mit der Darstellung der Trinität und den prachtvollen Gestalten des knienden Ehepaars — schon in der vollen Größe der Heiligenfiguren — in S. Maria Novella (Abb. 243) Donatellos Tabernakel für seine Ludwigsstatue an Or San Michele fast treu entlehnt, aber die Gestalten in ihrer einfachen Größe sind wieder seine eigenste Eingebung. Auch in seinen wenigen Altarwerken, die anfangs (wie die Anna Selbdritt in den Uffizien) noch eine herbe Nüchternheit und Befangenheit der Figuren zeigen, hat Masaccio die gleiche Monumentalität und Feierlichkeit der Komposition, die gleiche Vereinfachung der Formen und großartige Typenbildung, die gleiche lichte Färbung. So namentlich in dem Predellenbild der Anbetung der Könige und den kleinen Einzelfiguren von Heiligen von dem 1426 für Pisa bestellten Altarwerk (Berliner Museum, Abb. 245), dessen Mittelstück, die Madonna, jetzt die Londoner National Gallery besitzt.

Masaccios schlichte Größe, die Vereinfachung der Formen und Typisierung seiner Gestalten fand in dem älteren Fra Angelico einen, wenn auch noch befangeneren Mitstrebenden, aber keinen Nachfolger; Donatellos herber Naturalismus und seine Individualistik begeisterte seine Zeitgenossen und riß sie mit sich fort. Erst fast ein Jahrhundert später geht Raffael wieder ähnliche Wege, sicher nicht ohne Beeinflussung durch seinen großen Vorgänger, wie schon sein enger Anschluß an Masaccios „Auffindung des Staters“ in Raffaels Teppich „Weide meine Schafe“ beweist. Aber darüber hinaus ist die ganze Kunst der Hochrenaissance von Masaccio beeinflußt worden.

Wir nannten eben Fra Giovanni Angelico da Fiesole (1387—1455) als einen Gleichstrebenden neben Masaccio. Dessen Kunst wird nicht ohne Einfluß auf den um mehr als ein Jahrzehnt älteren Meister gewesen sein, aber dies konnte doch erst in seiner späteren Zeit der Fall sein, denn der junge Dominikaner verließ Fiesole mit seinem Orden, um auf zehn Jahre nach Cortona überzusiedeln, als Masaccio noch ein Kind war. Ob Lorenzo Monaco (geb. um 1370) oder einer der gleichzeitigen Nachzügler aus dem Trecento in Florenz ihn als Anfänger beeinflußten, ist völlig ungewiß. Auch ob der wenige Jahre ältere Masolino seine Ausbildung bestimmte, wird so lange unentschieden bleiben müssen, als dessen Beteiligung an Masaccios Fresken in Rom und Florenz noch nicht geklärt ist. Die für ihn gesicherten,

späteren Fresken in Castiglione d'Olona (Abb. 246) zeigen einen Künstler, der zwar dem Frate wie Masaccio verwandt erscheint, aber in Aufbau, Perspektive und Feinheit der Empfindung weit hinter beiden zurücksteht. Den Beinamen des „Engelgleichen" verdient Guido di Pietro aus dem Mugello mit einem Recht wie wohl kein zweiter Künstler. Eine ganz große ideale Seite des Mittelalters — so charakterisiert Jakob Burckhardt Fra Angelicos Kunst — blüht in seinen Werken voll und herrlich auf und wird belebt durch den frischen Hauch der neuen Zeit; wie das Reich des Himmels, der Engel, Heiligen und Seligen im frommen Gemüte der damaligen Menschheit sich spiegelte, wissen wir am genauesten durch ihn. In der himmlischen Schönheit des einzelnen und in der stets frischen und beglückenden Überzeugung, die ihm zur Seite stand, ist er eine Erscheinung der höchsten Art, die im ganzen Gebiete des Kunstschaffens nicht mehr ihresgleichen hat. Der Künstler sieht seine Aufgabe darin, den Gläubigen von der Herrlichkeit des Himmels, wie er sich ihn in seiner begeisterten Phantasie vorstellt, von dem beseligten Leben der Heiligen zu erzählen, und dafür stattet er sie mit überirdischer Schönheit der Gestalten und Anmut der Erscheinung aus und kleidet sie in farbenprächtige fließende Gewänder. Sein Talent als Erzähler ist so groß, daß wir darüber seiner außerordentlichen Kunst im Komponieren kaum innewerden. Dabei bietet er nicht, wie die späteren großen Erzähler des Quattrocento, ein buntes Bukett von amüsanten Einzelheiten aus dem Leben der Zeit, sondern er beschränkt sich auf die eindringliche, feierliche Darstellung seines Themas in den idealen, farbenreichen Trachten, wie sie durch die Kunst seit frühchristlicher Zeit geheiligt waren. Das gleiche Ziel verfolgt er bei seiner Farbengebung, deren reiche, schöne Farben vor prächtigem Goldgrund uns kaum daran denken lassen, daß ihre Zusammenstellung keine zufällige, sondern daß diese aufs feinste zu lichter Harmonie zusammengestimmt ist. Er erreicht dies durch einen hellen, lichten Ton, der seine Figuren umgibt.

Der Frate übt seine Kunst recht eigentlich für seinen Orden, für die Dominikaner. Als ganz junger Künstler soll er in Cortona die Ordenskirche ausgeschmückt haben; nach der Rückkehr des Ordens nach Fiesole 1418 begann er für das dortige San Domenico seine Tätigkeit. Von hier stammen die herrliche Krönung Mariä und die große Madonna in den Uffizien (Abb. 248). Und als Cosimo de' Medici nach seiner Rückkehr aus dem Exil dem Orden das Kloster San Marco einräumte, versah er hier die Räume bis in die Mönchszellen mit Andachtsbildern, bei denen er die Lehre des Ordens und seine Auffassung der christlichen Heilslehre feinsinnig und ergreifend zur Anschauung brachte und dabei stets sinnvoll auf die einzelnen Räume Bezug nahm. Nicht nur ruhig erzählende, auch dramatische Szenen weiß er in seiner Weise ergreifend zu schildern, indem er nicht die Kreuzigung, sondern die stille Klage unter dem Kreuz mit feinster Differenzierung der inneren Erregung in den einzelnen Köpfen zur Darstellung bringt. Dies gilt auch von

den wenigen großen Fresken mit lebensgroßen Figuren. Wie der Künstler in der Perspektive, in der Plastik seiner Figuren und in der Färbung die Fortschritte der gleichzeitigen Florentiner Kunst sich anzueignen und seiner Art anzupassen versteht, zeigen seine Fresken in Orvieto und namentlich in Rom, wo er während der letzten zehn Jahre seines Lebens im Vatikan tätig war. Die allein und zum Glück noch fast unberührt erhaltenen Fresken mit den Darstellungen aus dem Leben der Diakonen Stephan und Lorenz gehören in Meisterschaft der Komposition wie in Schönheit der Gestalt und Adel des Ausdrucks zum Vornehmsten, was die Kunst des Quattrocento geschaffen hat (Abb. 250 u. 251).

Während der „engelgleiche Mönch" seinen Weg ohne wesentliche Beeinflussung von außen, namentlich von seiten der realistischen Richtung der Florentiner Bildner, unbeirrt weitergeht und dabei doch fortschreitet und gerade dadurch seinen hohen eigenartigen Reiz ausübt, zeigen sich die gleichzeitigen Maler von Florenz stark im Banne der großen Bildhauer, namentlich des Donatello. Ihre Hauptaufgabe sehen sie in der plastischen Durchbildung der menschlichen Figur und in ihrer Einstellung in den Raum; dafür suchen sie die Gesetze der Perspektive und des Lichteinfalls theoretisch und praktisch zu ergründen. Sie lösten diese Aufgabe zusammen mit den großen Architekten Brunellesco und Alberti in einer so hervorragenden Weise, daß auf ihren Arbeiten die spätere Entwicklung der Malerei in ganz Italien sich aufbaut.

Unter ihnen hat dies Paolo Uccello (um 1397—1475) in seinem langen Leben aufs gründlichste und in mannigfaltigster Weise betätigt, aber über seinen Arbeiten hat ein besonderer Unstern gewaltet. Von den grau in grau gemalten Fresken im Chiostro Verde von S. M. Novella sind nur zwei in Überresten erhalten; darunter zum Glück ein Meisterwerk, die „Sintflut", ebenso ausgezeichnet in der plastischen und anatomischen Bildung der Figuren wie in der Gewandung, in der unheimlichen Beleuchtung und in der naturalistischen Wiedergabe der Verheerung und des verzweifelten Kampfes der Menschen gegen die Flut (Abb. 253). Von seinen Mosaiken an S. Marco zu Venedig wie von seinen Arbeiten in Padua ist nichts erhalten, und die nach seinen Kartons gemalten Glasfenster in der Kuppel des Domes sind so gut wie unsichtbar. Die drei großen Kampfesbilder, einst ein Schmuck des Mediceerpalastes, die heute in den Uffizien, in der Londoner Galerie und im Louvre sich befinden, sind in der plastischen Bildung namentlich der schweren Gäule freilich noch wenig belebt (Abb. 252), kommen aber in der Kunst, mit der das Schlachtgetümmel dargestellt ist, schon den beiden Schlachtenbildern Pieros in Arezzo nahe.

Welche Anerkennung Uccellos große plastische Auffassung fand, wie sie namentlich diese Reiterschlachten bekunden, geht aus dem ihm 1436 erteilten Auftrag, im Dom ein Reiterbild des Condottiere John Hawkwood zu malen, hervor. Es ist bronzefarben auf schwarzem Grund gemalt, da es

eine Anweisung auf spätere Ausführung in Bronze sein sollte. Gerade zwanzig Jahre später malte Andrea del Castagno († 1457) als Gegenstück dazu das Reiterbild des Condottiere Niccolo da Tolentino, das ebensowenig als Monument ausgeführt wurde. Soweit ein solcher Vergleich gestattet ist, könnte man Uccellos Bild dem Gattamelata Donatellos, Castagnos dem Colleoni Verrocchios vergleichen. Uccellos Hawkwood ist das ruhigere, vornehmere Standbild, Castagnos Tolentino ist daneben fast nervös aufgeregt und bewegt. Im Sockel wie in den Putten verrät Castagno den Einfluß von Donatello, der in seinen Fresken so stark wie bei keinem andern Maler in Florenz zur Geltung kommt. Dies gilt namentlich von seinen Einzelgestalten, den klassischen Helden und Heldinnen der Villa Carducci — einer der seltenen Fälle, wo sich die Benutzung französischer Vorbilder des späten Mittelalters bei einem Florentiner dieser Zeit nachweisen läßt —, die sich jetzt im Museo di S. Apollonia, einem wahren Castagno-Museum, befinden (Abb. 254 u. 255). Es gilt auch noch von dem großen „Abendmahl" ebenda mit seinen charaktervollen, herben Gestalten, seiner starken Farbigkeit durch die mit Marmor und Porphyr inkrustierte Architektur, die auch der Komposition ihren Zusammenhalt gibt (Abb. 256). Von dem ergreifenden Pathos seiner Kompositionen geben namentlich das Fresko des Gekreuzigten zwischen vier Heiligen in demselben Museum (Abb. 257), mehrere Pietà-Darstellungen ebenda und zwei Fresken in den Annunziata (Gottvater mit dem Gekreuzigten im Schoß; bereits ein Versuch der Untersicht!) die günstigste Vorstellung. Die Gestalten geben in ihrer energischen Charakteristik Dotanellos Statuen am Campanile kaum etwas nach.

Ein Altersgenosse von Castagno, Fra Filippo Lippi (um 1409—1469), wird von Vasari als Schüler Masaccios bezeichnet, in seinen künstlerischen Anfängen aber mehr dem andern Frate, der sich neben ihm der besondern Gunst der Medici erfreute, Fra Angelico, als nahestehend und von ihm beeinflußt betrachtet. Der sehr weltlich veranlagte Kaplan zweier Nonnenklöster in Prato hat auch in seiner Kunst eine kräftig realistische Auffassung zur Geltung zu bringen gewußt. In den beiden Freskenzyklen im Dom zu Prato und im Dom zu Spoleto, die seiner späteren Lebenszeit angehören, zeigt er eine Monumentalität im Aufbau und in der Plastik der Figuren, die in der Tat an Masaccios letzte Fresken in S. M. del Carmine erinnert; sah der junge Karmelitermönch diese doch unter seinen Augen entstehen. Die Fresken aus dem Leben des Täufers und des hl. Stephan in Prato (Abb. 258) blieben in ihrer Komposition vorbildlich bis auf Ghirlandajo. Noch wesentlich stärker hat Fra Filippo auf die jüngere Generation von Florenz durch seine Tafelbilder eingewirkt. Diese werden immer freier in der Anordnung und gelegentlich so lebendig in Bewegung und Ausdruck (so besonders in der „Wochenstube der hl. Elisabeth, mit der Madonna im Vordergrund" in der Galerie Pitti), daß sie unruhig wirken würden, wäre die Komposition nicht durch ein starkes Helldunkel zusammengehalten. Dies Bild ist besonders

charakteristisch für die Art, wie Filippo seine beliebtesten Darstellungen in das schlichte Alltagsleben von Florenz einführt und wie er verschiedene Szenen durch die Architektur zu einer einheitlichen Komposition zu verbinden weiß. Selbst wo ihm noch die alte Form des gotischen Triptychons durch den Rahmen vorgeschrieben war, wie in der Krönung Mariä in den Uffizien (Abb. 259), gestaltet er die ganze Darstellung zu einer einheitlichen.

Sein Realismus kommt auch in den naturalistischen, gelegentlich fast häßlichen Typen, namentlich seiner vierschrötigen Kinder zum Vorschein, aber die gesunde Frische und naive Lebensfreude läßt dies nie störend erscheinen; daneben schafft er wieder Gestalten von außerordentlichem Liebreiz. Wie er an einer und derselben Darstellung, von der ihm verschiedene Wiederholungen aufgegeben wurden, sich immer weiter zu vervollkommnen suchte, zeigt namentlich die „Anbetung des Kindes“, von der zwei frühe Varianten in Florenz, eine dritte, spätere, angeblich aus der Kapelle des Palazzo Medici stammend, sich im Berliner Museum befindet (Abb. 260). Köstlich ist namentlich die letztere in der Innigkeit der Empfindung, in der Wiedergabe des Blumenteppichs, auf dem das Knäblein ruht, in der hellen Farbigkeit der Figuren, die doppeltstark vor dem Waldesdunkel dahinter zur Geltung kommt. In diesem Einblick in den dichten Wald, den der Künstler mit jeder Wiederholung vollendeter wiedergibt, bekundet er sich zugleich als Entdecker der Landschaft, noch vor einem Piero della Francesca und über Pisanello hinaus, der die Landschaft nur als dunkle Wand behandelt, vor die oder in die er seine Figuren stellt. Der Frate, für alle intimen Schönheiten begeistert, erzählt uns von der Heimlichkeit des Waldes, von den schlanken Stämmen zwischen kantigen Felsen, über denen sich das dichte Blätterdach wölbt, von den plätschernden Bächen und den Reihern, die die Fische daraus holen, von dem blumenbesäten Boden, dessen Pflanzen genau charakterisiert sind. Wenn er eine offene Landschaft hinter seinen Madonnen zeigt, wie namentlich in der späten Madonna mit den beiden Engeln in den Uffizien (Taf. VIII), dem Vorbild Verrocchios, baut er sie zwar romantisch auf, aber in den hochgetürmten Felsen wie in der Ebene, durch die sich ein breiter Fluß bis zur Stadt in der Ferne windet, bekundet er die feinste Beobachtung der Natur. In dieser Landschaftsschilderung, in seinen blumigen Wiesen und basaltartigen Felsen ist der Frate schon das Vorbild Leonardos, der in seinen Jugendwerken auch die geschmackvolle, eigentümliche Art, wie Filippo die Gewänder auf dem Boden aufstoßen läßt und weit ausbreitet, sich zum Vorbild nimmt.

Wie er als Pfadfinder in der Schilderung der Landschaft vorangeht, so ist Fra Filippo auch als Darsteller des Einzelporträts der große Neuerer. In den wenigen, erst neuerdings richtig erkannten Bildnissen (eines im Berliner, ein anderes im Newyorker Museum, beide um 1440 gemalt) wagt er schon die Dargestellten in halber Figur und mit beiden Händen zu geben; im Bilde des Metropolitan Museums gibt er sogar ein Doppelporträt: ein junges

Paar in zwei verschiedenen Räumen mit dem Ausblick in die schlichte Landschaft, wohl den Landsitz der Dargestellten. Freilich was er anstrebt, geht über seine Kräfte; was gleichzeitig Pisanello und wenig später Domenico Veneziano im Porträt geschaffen haben, ist bei geringeren Mitteln wesentlich erfreulicher, aber der Frate hat das Verdienst, auch hier Ziele verfolgt zu haben, welche die Porträtmalerei erst mehr als ein Menschenalter später wieder aufzunehmen wagte.

Auf dem Wege, den Fra Filippo beschritten hatte, folgt ihm die jüngere Generation in Florenz. Die biblischen, historischen und mythologischen Darstellungen werden hinfort in das eigene Leben eingekleidet, aber mit gewissen Zutaten und Abänderungen, durch die der romantischen und idyllischen Auffassung der Beigeschmack des Banalen, Alltäglichen genommen wird. Besonders unter dem Einfluß des Frate entwickelt und verfeinert sich eine eigene Gilde von Möbelmalern, die „Truhenmaler", die durch gelegentliche Teilnahme der phantasievollsten Maler in Florenz: eines Botticelli, Filippino und Piero di Cosimo, bis in das Cinquecento hinein auch eine größere künstlerische Bedeutung erhalten und zur Verbreitung antikischer Stoffe und humanistischer Ideen weit hinein in die bürgerlichen Kreise außerordentlich beigetragen haben. Unter dem Namen des Pesellino (Francesco di Stefano, 1422—1457) vereinigt man jetzt eine Reihe solcher Truhenbilder und verwandter Predellenstücke, die allerdings florentinisch sind und der Zeit um 1450 angehören, aber wesentlich verschiedene Hände aufweisen. Die Predellenbildchen, die zerstreut in der Galerie Doria (Abb. 261), im Louvre, in der Galerie zu Bergamo und in den Uffizien aufbewahrt werden, stimmen mit der als Spätwerk Pesellinos beglaubigten Altartafel der Trinität (Mittelstück in der National Gallery) so weit überein, daß sie ihm gleichfalls zugeschrieben werden dürfen; sie bekunden einen tüchtigen Nachfolger Masaccios. Die Truhenbilder mit den Triumphzügen in der Sammlung Gardner in Boston sind dagegen von einem tüchtigen Künstler der Truhenmalerzunft. Ein eigenartiger, wesentlich bedeutenderer Künstler ist der Maler der beiden ausgezeichneten Truhenbilder mit der Geschichte Davids in Lockinge House in England (Abb. 262 u. 263); er steht dem Fra Filippo nahe, ist ihm aber noch überlegen in der lebendigen Schilderung, in den geschickten Verkürzungen, namentlich der trefflich wiedergegebenen Pferde und Hunde, worin er sich Paolo Uccello zum Vorbild nahm.

Als Lehrer Pesellinos pflegt man jetzt meist seinen Großvater Pesello (Giuliano di Arrigo, 1367—1446) zu bezeichnen, dem man eine kleine Zahl von Bildern zuschreibt, die sich um den sogenannten Carrand-Altar im Bargello gruppieren. Diese Bilder sind aber bereits um 1440 bis 1450 entstanden und gehören einem wesentlich jüngeren Meister. Gerade jener Hauptaltar ist durch seine helle Farbigkeit und seine Lichtgebung so eigenartig und bedeutend, daß er aus den gleichzeitigen Florentiner Bildern fast herausfällt. Da er nicht nur in dieser lichten Farbenschönheit, sondern auch in

der Bildung der Gestalten, namentlich der Madonna und des derben, wohlgenährten Kindes, mit dem einzigen durch die volle Namensbezeichnung gesicherten Altarbild des Domenico Veneziano (gest. 1461) sehr verwandt ist, so darf dieser Altar vielleicht als ein früheres Werk dieses Meisters, der schon als Lehrer des Piero della Francesca eine wichtige Rolle in der älteren Florentiner Renaissancemalerei spielt, angesehen werden (Abb. 264). Die Predella dieser Altartafel, die neuerdings in ihren weit zerstreuten vier Täfelchen wieder aufgefunden ist (in Cambridge, Berlin und Rom), hat unsere Kenntnis des Meisters wesentlich erweitert. Diesem bezeichneten Altar der Uffizien steht eine gleichfalls besonders farbenprächtige Madonna auf Goldgrund aus der Galerie Panciatichi (jetzt im Besitz von Mr. B. Berenson in Florenz) noch näher, die auch in den Gestalten von Mutter und Kind die größte Verwandtschaft mit der Madonna des Altars zeigt. Seine koloristische Meisterschaft, in der ihm kein anderer Florentiner gleichkommt, zeigt sich am stärksten in einigen Profilbildnissen jugendlicher Frauen, namentlich in dem früheren Frauenporträt im Berliner Museum (Tafel IX) und in dem noch meisterhafteren im Poldi-Museum zu Mailand (Tafel X), dem anmutigsten Bildnis des Quattrocento überhaupt, zugleich ein Wunderwerk in seiner trefflichen Erhaltung. Die hellblonde Schöne aus der Florentiner Familie Bardi hebt sich in ihrem zarten Teint, ihrem köstlichen Perlenschmuck, der in geschmackvollster Weise das strohblonde Haar durchzieht, ihrem kräftig farbigen Sammetkostüm vor dem blauen, mit leichten weißen Wölkchen abgetönten Himmel so duftig und doch so leuchtend ab, daß das Bild darin den schönsten Manet übertrifft. Wie delikat ist zugleich die Zeichnung und die Durchführung! In dieser lichten Farbigkeit, in dem duftigen Ton, der seine Bilder wie in Luft gehüllt erscheinen läßt, fällt Domenico aus der ganzen Florentiner Schule des Quattrocento heraus, ist er ihr entschieden überlegen. Von einem Florentiner Meister kann er diese Eigenschaften nicht gelernt haben; da er sich in der Aufschrift auf dem Altarbild der Uffizien „Dominicus de Venetiis" bezeichnet, war er zweifellos von Geburt Venezianer und könnte in Venedig auch noch seine erste Schulung durchgemacht haben. Aber Venedig hatte in den ersten Jahrzehnten des Quattrocento keinen hervorragenden Maler, geschweige einen echten Koloristen.

Dem Domenico Veneciano verwandt ist Alesso Baldovinetti (1425 bis 1499) in seinen Versuchen, ölige Substanzen seinen Farben, selbst bei seinen Fresken, beizumischen, wie in der nüchternen Anordnung der Figuren in seinen Altartafeln (Abb. 265), deren Florenz noch ein halbes Dutzend besitzt. Im tiefen Ton der Farben nähert er sich schon den Pollaiuoli, ohne aber ihren koloristischen Reiz auszuüben. Sein Hauptverdienst liegt in dem feinen, naturalistischen Verständnis für die Landschaft, worin er gleichfalls den Pollaiuoli den Weg zeigte. Dies beweist vor allem sein Fresko der Anbetung der Hirten in der Annunziata mit dem köstlichen Blick über das Arnotal (Abb. 266).

* * *

Mit dem Beginn des neuen Jahrhunderts tritt in der Florentiner Plastik die neue Kunst ins Leben; der Sieg Ghibertis in der Konkurrenz um die Bronzetür des Baptisteriums 1401 ist der Ausdruck der neuen Gesinnung der Gebildeten in der Florentiner Bürgerschaft. Nicht so früh kommt sie in der Baukunst zum Durchbruch; erst fast zwei Jahrzehnte später brachte wieder eine andere Konkurrenz in einer Kunstfrage, die ganz Florenz noch in höherem Grade interessierte, den Kampf auch hier zur Entscheidung: die Frage der Herstellung der Kuppel über Arnolfos Dom. Auch hier waren Bildhauer die Sieger; 1420 wurde Brunellesco gemeinsam mit Ghiberti, dem er im Wettstreit um die Bronzetür unterlegen war, von der Dombaukommission mit der Ausführung beauftragt, die bald fast ganz in Brunellescos Hand kam. Freilich war die Lösung der Frage über die Ausführung der Wölbung der Kuppel wesentlich eine technische, aber daß die Entscheidung damals zugleich aus der neuen Baugesinnung und dem sich vorbereitenden Stilwandel erfolgte, ergibt sich schon daraus, daß Brunellesco gleichzeitig mit der Domkuppel verschiedene und sehr verschiedenartige Bauten im Renaissancestil entwarf und begann: neben mehreren Privatbauten die Halle des Findelhauses neben der Annunziata in Florenz (1421) und die Kirche San Lorenzo mit der bis 1428 schon fertig eingewölbten Sakristei.

Einer freien, großzügigen Entwicklung der Architektur Italiens im neuen Stil traten verschiedene Umstände hindernd in den Weg. Für größere Aufgaben, die der neuen Kunst wirklich förderlich sein konnten, fehlten den Bauherren, wenn sie kaum begonnen waren, meist die Mittel. Dies gilt namentlich für die Tyrannen, die sich sonst mit Vorliebe als Neuerer in der Kunst betätigten. Die reichen großen Städte, namentlich Mailand, Venedig und Bologna, waren in ihren Kunstbestrebungen konservativ und daher den Neuerungen in der Architektur vielfach feindlich. Die wirklich großartigen Baupläne, mit welchen einzelne der hervorragenden Päpste im Quattrocento sich trugen, kamen zum größten Teil nicht zur Ausführung, weil diese bei dem Alter, in dem sie erwählt zu werden pflegten, regelmäßig nur kurz regierten. Einer Ausbildung des neuen Stils in wirklich freier Weise war auch der Umstand schädlich, daß zumeist Bildhauern die wichtigsten Bauten übertragen wurden, denen dabei schon unwillkürlich eine starke Beteiligung der Plastik am Herzen liegen mußte. Daher bringt die Renaissance der Architektur im Quattrocento keine wirklich neue Kunst, sie schafft nicht viel Großes, nicht viel voll Gelöstes, aber doch auch in seiner lokalen Bedingtheit viel Reizvolles, und in den Bauten und Entwürfen der genialen Meister, eines Brunellesco, Alberti und Bramante, in den phantasievollen Architektur-Plastiken eines Donatello bereitet sie die Hochrenaissance und den Barock vor.

Daß die Baukunst so wesentlich später in die neuen Wege einlenkt, liegt in den besonderen technischen Schwierigkeiten, die sie bietet, und in

der zünftigen Ausbildung der Architekten. Diese widerstrebten daher auch lange dem Eindringen aller Neuerungen, um so mehr, als sie ihnen von Nichtzünftigen, von Bildhauern und Goldschmieden, aufgedrängt wurden. Ließen sie doch Brunellesco, nachdem er zum Stolz von Florenz die Kuppel vollendet hatte, ins Gefängnis werfen, weil er den Bau übernommen hatte, obgleich er nicht zur Zunft gehörte! Aber da die neue Gesinnung die Ablehnung der gotischen Ausdrucksweise, der „barbarischen" nordischen Kunst, verlangte und mit dem erstarkenden Humanismus in der Antike die Rückkehr zur alten heimischen Kunst erblickte, kam diese dann auch in der Architektur fast plötzlich zum Durchbruch und gelangte in die Hände des mit den antiken Formen bereits vertrauten und dafür begeisterten Bildhauers Brunellesco. Als Goldschmied und Bildhauer jüngeren Kollegen wie Ghiberti und Donatello nicht voll gewachsen, erkannte er in der Baukunst seinen wahren Beruf; seine geniale Begabung dafür bewies er in der Art, wie er die neue Gesinnung, die „in der Luft lag", erfaßte und wie er ihr den künstlerischen Ausdruck zu geben wußte. Brunellesco darf daher als der wahre Schöpfer der Renaissancebaukunst, für die er die Formen und zum Teil selbst die Aufgaben fand, betrachtet werden.

Brunellesco fühlte sich selbst als Erneuerer der alten Kunst; er war es aber nur in dem Sinne, in dem man damals in Italien und insbesondere in Florenz die alte Kunst verstand. Bei aller wissenschaftlichen und theoretischen Vorbereitung hat er doch keineswegs besondere Studien nach den antiken Resten in Rom gemacht, wie seine alten Biographen behaupten; er ist wahrscheinlich erst spät und nur vorübergehend in Rom gewesen, und die römischen Bauten haben ihn jedenfalls nicht bestimmend beeinflußt. Er suchte und fand seine Vorbilder daheim, meist in Florenz selbst: im Battistero, das als römischer Bau galt, und in den romanischen Kirchen, von denen heute namentlich noch Sti. Apostoli und San Miniato erhalten sind. Von ihnen entlehnt er die Formen seiner Säulen, Pilaster und Kapitäle, die Profile seiner Gesimse und Architrave, die daher nie ganz rein sind, selbst nicht im Sinne der römischen Architektur. Als Bildhauer hat er an allem Ornamentalen besondere Freude und gestaltet es in freierer, phantasievollerer Weise aus, als es die spätere Renaissance sich erlaubte. In seinen Innenräumen und Hallen macht sich dagegen die mittelalterliche Tradition bis in die Wölbung der Fächerkuppeln stark geltend. Selbst in einer so späten Arbeit wie in seinem Modell der Kuppellaterne des Doms kommt gotisches Empfinden in den antikischen Formen noch besonders stark zum Ausdruck; Streben, Pfeiler, Fialen lassen in ihrem völlig antiken (freilich keineswegs klassischen) Kleide die gotischen Grundformen deutlich herausfühlen, nicht am wenigsten in den von Brunellesco erfundenen Streben in Form von abgerollten Voluten, die im Barock ein ständiger Fassadenschmuck wurden. Brunellescos unsterbliches Verdienst ist es, daß er für den Kirchenbau, der der gläubigen, kirchlichen Zeit als künstlerische Leistung noch allein maß-

gebend war, aus dem Erbe des Mittelalters die den neuen Anforderungen besonders entsprechenden Formen in die neue Zeit hinübernahm, sie diesen entsprechend ausbildete und die Bauglieder und Ornamente der Antike ihnen anpaßte. Sowohl für die Basilika wie für die Zentralanlage auf dem Grundriß des griechischen Kreuzes, selbst für den reinen Zentralbau hat er in seinen Kirchenbauten oder den Entwürfen dazu die Wege für die folgenden Jahrhunderte gewiesen.

Über seinen Vorarbeiten zu der Ausführung der Domkuppel kam der Künstler auf die Lösung der von Giovanni dei Medici ihm in Auftrag gegebenen Sakristei neben dem gleichzeitig ihm übertragenen Neubau der Kirche San Lorenzo. Die Sakristei sollte zugleich eine Art Sanctuarium, die Gruftkapelle für die Familie Medici werden; Cosimos schlichte Bronzegrabplatte liegt vor dem Altar der Kirche, während Giovanni selbst und seine Enkel Piero und Giovanni di Cosimo hier ihre vornehmen Grabmäler ohne jeden Figurenschmuck haben. Daher hat der Bau die Form einer Gruftkirche erhalten; ein hoher quadratischer, durch Pilaster gegliederter Raum mit zwölfseitiger, durch kleine Rundfenster beleuchteter Fächerkuppel, die auf Zwickeln ruht, in denen Rundreliefs von Donatello angebracht sind, mit einem durch eine kleine Kuppel überdeckten Ausbau für den Altar (Abb. 267). Diese Kuppel des Altarraums zeigt noch auf tiefblauem Grund die Himmelskörper; in den acht Stuckreliefs von Donatello ist wieder die alte Bemalung freigelegt worden, und die einfachen Intarsiamöbel, die Haupttür mit ihrer reichen eingelegten Arbeit wie die zwei Bronzetüren Donatellos und Verrocchios Bronzegrab haben gleichfalls noch ihre alte Farbigkeit oder Tonwirkung, aber die volle Wirkung des Raumes kommt in der faden, weißen Tünche der Wände und Kuppel doch nicht zur Geltung; der ursprüngliche Anstrich war zweifellos von kräftigerer Färbung.

Zu einer neuen, vollkommeneren Lösung auf Grund dieser Mediceergruftkapelle gelangte Brunellesco, gleich nachdem er diese äußerlich vollendet hatte, durch den Auftrag der Familie Pazzi, im Hof neben S. Croce eine ähnliche Kapelle zu errichten. War jene in ihrem quadratischen Grundriß mit der einen kurzen Altarnische und der bedeutenden Höhe wohl unter dem Eindruck des Battistero noch zu nüchtern und beengend in der Wirkung, so wußte der Künstler diesen Mängeln hier dadurch abzuhelfen, daß er den Raum zu einem griechischen Kreuz erweiterte, der (von der Sakristeikuppel wiederholten) Fächerkuppel über der Mitte zur Seite zwei flachere Tonnengewölbe und dem Eingang gegenüber einen Altarraum mit einfacher Hängekuppel anordnete. Die Ausschmückung mit farbigen glasierten Tonreliefs übertrug er Luca della Robbia; aber auch hier kommt durch den nüchternen weißen Anstrich der Wände und Kuppel die Wirkung des Raums jetzt nicht mehr zur vollen Geltung. Vor die Kapelle hat der Künstler eine offene, auf sechs mit korinthischen Kapitälen versehenen Säulen ruhende Vorhalle mit Tonnengewölbe gelegt, die in der

Mitte über dem Eingang eine Hängekuppel mit glasierten Kassetten hat. Hier öffnet sie sich in einem Halbbogen von der doppelten Breite der übrigen Säulenabstände und bietet dadurch den freien Blick auf das einfach vornehme Renaissanceportal und gibt zugleich eine Vorahnung der weiträumigen, nach drei Seiten weit geöffneten Kapelle dahinter. Höchst eigenartig und zugleich von besonderer Bedeutung als genialer Versuch einer Fassadenbildung ist die Vorderansicht der Vorhalle, die Alberti das Vorbild für die Fassaden seiner Mantuaner Kirchen gab (Abb. 268; vgl. 287). Über dem wagerechten, mit Desiderios köstlichem Puttenfries geschmückten Gebälk steht die durch flache Doppelpilaster gegliederte Steinwand, deren Felder im Anschluß an die Fassade von San Miniato durch schmale Kreuze belebt sind, oben flach mit einem Gesims mit geschwungenem Pfeifenornament abschließend und von einem vorkragenden Holzdach bedeckt, das wahrscheinlich durch eine zierliche Balustrade von kleinen Säulen getragen werden sollte. Darüber herausragend der nur mit kleinen Rundfenstern versehene Tambur der Kuppel mit seiner als kleiner Rundtempel mit acht schlanken Säulchen gestalteten Laterne.

Brunellesco hatte in diesen beiden kleinen Kuppelkirchen viereckige Grundrisse mit geraden Wänden gegeben; auch die Pazzikapelle bietet trotz ihrer Erweiterung durch die Nebenräume noch keine räumlich voll befriedigende Lösung. (Der Engräumigkeit dieser seiner Vorbilder hat San Gallo später in seiner Sakristei von S. Spirito abgeholfen, aber die Raumwirkung ist hier verzettelt und der große Eindruck zerstört [Abb. 269].) Das scheint der Meister selbst empfunden zu haben, da er schließlich in der, leider nicht über die Anfänge hinausgekommenen, noch heute als Ruine daliegenden Kirche S. Maria degli Angeli zum reinen Zentralbau überging: einem Achteck im Innern, das durch quadratische Kapellen, die sich rings um den Mittelraum legen, außen als Sechzehneck erscheint, wo die Kapellenmauern mit Nischen abwechseln, die eine sehr eigenartige, malerische Wirkung hervorgebracht haben würden. Ist der Bau dadurch schon außen mit dem Aachener Münster, und zwar nur mit diesem, nahe verwandt, so wäre auch die Erscheinung des Innern eine ganz ähnliche gewesen, wie eine in Kopien erhaltene Skizze Brunellescos beweist.

Blieb der Meister in dieser genialen Lösung leider ohne Nachfolge, so hat er in seinen beiden Basiliken um so entscheidenderen Einfluß auf die Kirchenbauten des ganzen Jahrhunderts geübt. Schon durch den um 1421 ihm durch Vermittlung der dort eingepfarrten Mediceer erteilten Auftrag, an Stelle der baufälligen alten Kirche San Lorenzo, einer romanischen Basilika, einen Neubau zu errichten, wurde er darauf hingewiesen, auch diesen in Basilikaform zu entwerfen. Zudem war diese seit ältester Zeit die angestammte Form des Kirchenbaus in Toskana gewesen und entsprach auch Brunellescos eigener Baugesinnung. Er hat selbst nur noch den Chor und das Querschiff, seine Schüler: Vater und Sohn Manetti, haben die drei

Schiffe ausgeführt. Während Brunellesco die Rückwand des Querschiffs nach dem wohl geforderten Vorbild von S. Croce und der Novella in Kapellen auflöst, sind die drei Schiffe im Anschluß an die Basiliken der Protorenaissance gestaltet, aber mit ganz antiken Bauformen: Säulen mit korinthischen Kapitälen und klassischen Basen, einem Gebälkstück über dem Kapitäl, über dessen Gesims erst die Halbbogen mit reicher, aber bescheiden profilierter Einrahmung aufstehen (Tafel XI). Das Mittelschiff ist flach gedeckt, die halb hohen Seitenschiffe mit flach geschlossenen niedrigen Nischen haben Kreuzgewölbe und oben kleine runde Öffnungen, während das Hauptschiff die für Brunellescos Kirchenbauten typischen hohen, auf dem Gesims aufstehenden und oben rund abschließenden Fenster hat. Die Fassade (außen wieder nicht ausgeführt) hat innen drei gleich hohe, rund schließende Portale; der Chor, der kaum über die Querschiffkapelle vorspringt, schließt geradlinig.

Eine im wesentlichen übereinstimmende Wiederholung von San Lorenzo gab Brunellesco in Santo Spirito. War dort das Querschiff mit dem Chor etwas mager und zu stark in Anlehnung an die Florentiner gotischen Ordenskirchen gehalten (vielleicht da der Grund zum Chor schon 1419 — von einem dritten Künstler? — gelegt wurde), so konnte Brunellesco hier seine Idee einer Säulenbasilika im Renaissancestil voll zum Ausdruck bringen. Das Verhältnis vom Mittelschiff zu den Seitenschiffen ist das gleiche wie in San Lorenzo, aber hier gehen die Seitenschiffe auch um das Querschiff und selbst um den Chor herum, und daran schließen sich ringsum kurze, halbrund geschlossene Kapellen für die Altäre. Das Mittelschiff ist auch hier flach gedeckt, die Seitenschiffe haben Kappengewölbe. Hohe Gurte nehmen den Tambur mit der Kuppel auf. Alles Detail der Säulen, Gesimse und Einrahmungen ist einfacher, aber auch ausdrucksvoller im Charakter antiker Vorbilder gehalten. Der Raum unter der Kuppel war so mächtig und der geradlinige Abschluß des Chors so breit, daß schon Brunellesco den Hochaltar in der Mitte der Vierung geplant haben muß, wo jetzt der Barockaltar steht.

Zu Brunellescos frühestens beglaubigten Bauten für nicht-kirchliche Zwecke gehört die Loggia des Findelhauses, der „Innocenti" bei der Sma. Annunziata. Der Künstler hat den Bau 1421 begonnen und rasch fertiggestellt; der schöne Hallenhof dahinter ist nicht viel später und wohl gleichfalls noch von ihm ausgeführt. Die vordere Säulenhalle mit neun Arkaden steht über einer Treppe von neun Stufen (Abb. 271); auf den schlanken Säulen mit korinthischen Kapitälen stehen die von feinen Profilen eingerahmten Halbbogen, über denen der Architrav unmittelbar ansetzt. Das einzige Stockwerk ist niedrig und glatt, hat über jeder Arkade ein mäßig großes Fenster, das auf dem Gesims aufsteht und über einer fein profilierten Einrahmung einen dreieckigen Giebelaufsatz hat. Beiderseits ist die Halle zur Seite der Treppe von je einem gleichen Bogen, der zwischen kanellierten

Pilastern steht, flankiert. Jede Arkade hat ein Kugelgewölbe. Hier ist der Künstler, der in diesem frühen Bau ganz besonders eigenartig und schon voller Renaissancekünstler ist, doch im Detail weniger noch als sonst von den Bauten der klassischen Antike abhängig, lehnt sich vielmehr besonders stark an die Bauten der „Protorenaissance" in Florenz an: die korinthischen Kapitäle sind fast dieselben wie in Sti. Apostoli; sie tragen eine Platte mit dem gleichen Profil, und der Architrav ist, gerade wie in einzelnen jener mittelalterlichen Bauten, auf den Boden ebenso wie das schmale Gesims unter dem niedrigen Dach auf das Gebälk der Halle heruntergeführt. Selten wieder hat ein Bau, der einen besonderen, rein wohltätigen Zweck erfüllen sollte, einen so ganz eigenartigen, angemessenen, zugleich einfachen und doch festlichen Ausdruck gefunden wie dieses Findelhaus. Seinen farbigen Schmuck erhielt es später durch die köstlichen Rundreliefs des Andrea della Robbia (Abb. 240), die zugleich den Zweck des Baus in der sprechendsten und anmutigsten Weise verkünden.

Die Gestaltung der Fassade der Innocenti ließe vermuten, daß Brunellesco in ähnlicher Weise auch seine Aufträge auf Privatbauten zu lösen gesucht haben müßte. Aber was in Florenz an Palästen und sonstigen Privatbauten erhalten ist, beweist, daß die mittelalterliche Tradition bestimmend dafür blieb und neue, wirklich originelle Schöpfungen nur schwer ermöglichte. Abgesehen davon, daß die alten stattlichen, sehr massiven Patrizierburgen mit ihren hohen Türmen den Wunsch nach eigentlichen Neubauten nur ausnahmsweise aufkommen ließen, verging fast das ganze 15. Jahrhundert in Mittel- und Unteritalien über dem Kampf der Entwicklung vom städtischen Burghaus zum Palast. Auch ließen die eingewurzelten Gewohnheiten eine freie künstlerische Ausgestaltung des Inneren, in dem die Räume durch die Enge der Städte sehr beschränkt waren und namentlich die Anlage der Treppe ganz nebensächlich behandelt wurde, nur in sehr beschränktem Maße zu. Erschwerend für die Frage von Brunellescos Tätigkeit als Privatarchitekt ist auch der Umstand, daß die neuere Kritik die ihm bisher zugeschriebenen Hauptbauten mit triftigen Gründen ihm hat absprechen müssen: weder der Palazzo Quaratesi-Pazzi noch der Palazzo Pitti lassen sich ihm noch mit Wahrscheinlichkeit zuschreiben. Wirklich gesichert ist ihm nur der als Ruine notdürftig erhaltene Palazzo di Parte Guelfa, eine besonders frühe Arbeit, die im Erdgeschoß schon vor Brunellesco begonnen war, von diesem aber im Obergeschoß, das einen einzigen hohen Sitzungssal von großen Ausmessungen umfassen sollte, nicht einmal bis zum Dachgesims fertiggestellt werden konnte. Die sehr sauber behandelte Rustika, die flachen, unkannelierten Eckpilaster, die sehr hohen, rundschließenden Fenster, die auf Brunellescos fein gegliedertem Gebälk des Erdgeschosses stehen, und die Rundfenster darüber zeigen wieder die große, durchaus originelle Phantasie des Meisters, die hier für einen besonderen Zweck wieder etwas Eigenartiges begonnen hat, das von dem Findelhaus völlig verschieden ist und

noch weniger als jenes Nachfolge gefunden hat. Als frühes Werk des Künstlers ist ihm kürzlich der schlichte Palazzo Businі zugeschrieben worden, der bei noch fast gotischer, einfacher Front in den Säulenhallen rings um den Hof durch den symmetrischen Grundriß und die schönen Verhältnisse vorbildlich für die schönen Palasthöfe von Florenz fast durch das ganze Jahrhundert bleibt, obgleich die Kapitäle noch gotisch sind, die Bogen der Hallen noch keine Umrahmungen und noch etwas gedrückte Form haben, während die schlanken Säulen schon durch ihre Schwellung und die fein profilierten Basen echte Renaissanceempfindung bekunden.

Brunellescos Bedeutung als eigentlicher Begründer der Renaissancearchitektur zeigt sich auch darin, daß sein Vorbild nach seinem Tode (1446) in Florenz noch durch ein halbes Jahrhundert maßgebend blieb. Die neue Richtung, die L. B. Alberti auf anderer, klassisch-antiker Basis wies, kam in Florenz selbst, trotz seiner hervorragenden Bauten dort, wenig zur Geltung. Brunellesco folgte zunächst Michellozzo (1396—1472), der, wohl von seinem langjährigen Mitarbeiter Donatello empfohlen, der Hofarchitekt Cosimos wurde, den er schon 1434 in das kurze Exil nach Venedig begleitet hatte. Im Jahre 1444 begann er für ihn den Palast, der 15 Jahre später völlig vollendet war, nachdem er vorher schon die Capella Medici mit ihrem Vorraum neben S. Croce, die Kreuzgänge von San Marco und S. Croce erbaut und mehrere Mediceer-Villen erweitert hatte. Weniger durch seine kirchlichen (im wesentlichen auf Kapellen beschränkten) Bauten als durch seine Paläste und Klosteranlagen hat der solide Bildhauer-Architekt — nach seiner Stellung bei Cosimo bis an dessen Tod und sein langjähriges Zusammenarbeiten mit den ersten Künstlern von Florenz offenbar ein besonders liebenswürdiger, anhänglicher Charakter — das Bild des alten Florenz bis auf heute stark bestimmt, durch eigene Bauten wie durch die Bauten seiner sich ihm eng anschließenden Nachfolger. Er hat fortgesetzt, was Brunellesco begonnen hat, wenn auch in weniger genialer, einförmigerer Weise. Sein Meisterwerk, der Palazzo Medici, ist der Typ des engen spätmittelalterlichen Florentiner Palastes im Stil der Renaissance weiträumig mit großem Hallenhof nach Cosimos Plan umgebildet: mit Rustikaquadern, die nach den Stockwerken abgestuft sind, das Erdgeschoß nach der Straße ursprünglich mit je drei weiten Bogen geöffnet, die runden Fenster durch eine kleine Säule zweigeteilt, das wuchtige Hauptgesims aus Marmor nach römischen Vorbildern entworfen (Abb. 274). Wie hier die einzelnen Glieder noch ohne feineres Verständnis verwendet sind, so sind auch die Decken, die in der Kapelle noch erhalten sind, ebenso wie in dem fast gleichzeitig von Michelozzo umgebauten Palazzo Vecchio überladen mit antikischen Ornamenten, die trefflich gearbeitet und aufs reichste vergoldet und bemalt sind. Michelozzos lichte, weiträumige Höfe der Paläste wie der Klöster mit ihren schlanken Säulen, Komposita-Kapitälen und hohen Bogen (auch die der Badia sind vielleicht von ihm) bleiben hinfort Gemeingut in Florenz; sie werden

der schönste Schmuck auch in zahlreichen Palästen, Villen und Kirchen Mittel- und Norditaliens. Freilich nur soweit der Platz es gestattete, was weder in der Bergstadt Siena noch in der Inselstadt Venedig der Fall war. Der Hof der auch durch ihre einfache Kirche ausgezeichneten Badia unter Fiesole (Abb. 272) mit seiner Loggia, die den Blick über Florenz freiläßt, und der große Hof der Certosa haben kaum ihresgleichen (Abb. 273). Der Hof des stolzen Palazzo Pazzi-Quaratesi mit seinen eleganten Delphinkapitälen ist schwerlich vor 1470 entstanden, während die beiden Obergeschosse, über dem derben Rustika-Erdgeschoß des späten Trecento, noch mit Benutzung eines Planes von Brunellesco ausgeführt sein könnten; dafür spricht die zierliche, feine Einrahmung der hohen Fenster, die der der Bogen in San Lorenzo ganz ähnlich ist, und die Anbringung von Rundfenstern über den Fenstern des zweiten Obergeschosses.

Als Erbauer dieses Palazzo Pazzi gilt jetzt meist Giuliano da Majano (1432—1490). Wie sein jüngerer Bruder Benedetto zugleich Bildhauer und Intarsiator, ist er auch in seinen Bauten mehr Meister des Ornaments und Kleinmeister. Ähnliches gilt von dem Bildhauer Antonio Rossellino, dem Bruder Bernardos, von Francesco di Simone und anderen gleichzeitigen Plastiken. In A. Rossellinos Grabkapelle des Kardinals von Portugal in San Miniato, die Luca, Pollaiuolo und Baldovinetti ausstatteten (1461), und ähnlich in der Cappella Fina am Dom von San Gimignano von Giuliano und Benedetto da Majano (um 1470), sind uns ein paar Beispiele erhalten, wie die Florentiner Künstler dieser Zeit durch Raumgestaltung, bildnerischen Schmuck, Gemälde, Bemalung und Vergoldung kleine Prachtbauten zu schaffen wußten, denen wenige Zeiten Ähnliches von gleichem Geschmack und einheitlicher Wirkung an die Seite zu stellen haben (Abb. 275). Wie Giuliano da Majano und Bernardo Rossellino diese heitere, schmuckreiche Florentiner Architektur der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts weit über ihre Heimat hinaus, nach Siena, Rom und bis Neapel brachten und wie sie auf die dortige Baukunst wirkten, werden wir später sehen. Verschiedene der wirkungsvollsten Paläste aus der zweiten Hälfte des Quattrocento werden jetzt meist dem Giuliano da Sangallo (1445—1516) zugeschrieben; so der Palazzo Antinori (Abb. 276) und der stark umgebaute Palazzo Gondi hinter dem Palazzo Vecchio (Abb. 278). Seine in einem Guß vollendete Madonna della Carceri in Prato (Abb. 277) ist ein schlichter, vornehmer, als griechisches Kreuz gestalteter Bau mit zentraler Kuppel und reizvollem Robbia-Fries. Der prächtigste Palast unter diesen von Michelozzos Medici-Palast abhängigen Bauten, der Palazzo Strozzi, wird dem Benedetto da Majano zugeschrieben; das wuchtige Gesims setzte Cronaca darauf (Abb. 280). Dem Benedetto gibt Vasari auch die luftige, reizvolle Vorhalle von S. M. delle Grazie vor Arezzo (Abb. 279).

Als Brunellesco 1446 starb, hatte ein fast um ein Menschenalter jüngerer Florentiner, Leon Battista Alberti (1404—1473), gerade die Pläne

geliefert zu zwei großen Bauten, welche die Baukunst in neue Bahnen lenken und ihre Entwicklung zur Hochrenaissance vorbereiten sollten. Der ausgezeichnete Gelehrte und erste Kunsttheoretiker des Quattrocento war der Sproß einer alten Florentiner Familie; freilich ein unehelicher Sproß, wie Leonardo und zahlreiche hervorragende Männer und Frauen der Renaissance. Der freiere Verkehr unter den Geschlechtern war für Italien eher segensreich als unheilvoll, weil ihm frische und kräftige Elemente entsprossen und die Gefahr für das Volksleben dadurch beseitigt wurde, daß diese vor- und außerehelich geborenen Kinder meist mit den ehelichen zusammen aufwuchsen und die gleiche gute Erziehung erhielten. Leon Battista hatte, während die Alberti aus Florenz verbannt waren, eine gründliche humanistische Ausbildung auf der Universität Bologna erhalten, hatte dann weite Reisen gemacht und nach Aufhebung der Verbannung seit 1430 mehrere Jahre in Florenz in enger Beziehung zu den großen Florentiner Künstlern, vor allem zu Brunellesco gestanden, bis seine Berufung zum päpstlichen Abbreviator (1432) ihn zwang, wechselnd jahrelang in Rom zu leben. Hier vertiefte er sich alsbald in das Studium der antiken Ruinen und erwarb als der erste wirkliches Verständnis der römischen Architektur, die er auch wissenschaftlich durch das Studium des kurz vorher wieder entdeckten Vitruv und durch Vermessung der römischen Überreste zu ergründen suchte. In seinen Bauten spricht sich daher von vornherein eine reinere Auffassung und verständnisvollere Benutzung der antiken Vorbilder aus als in den Bauten Brunellescos, der die römische Kunst, wie wir sahen, im wesentlichen nur aus zweiter Hand, durch Vermittlung der Protorenaissance und der altchristlichen Bauwerke kannte. Das spricht sich gleich in den beiden ersten Bauten Albertis aus.

Als Gelehrter und päpstlicher Beamter lehnte Alberti jede Beteiligung an der Ausführung der von ihm entworfenen Bauten ab. So gründlich er die Theorie aller Künste kannte, hat er von vornherein von jeder Betätigung als ausübender Architekt sich fern gehalten, und doch tragen gerade die Bauten dieses Gelehrten nichts von Stubenluft an sich, sind vielmehr die genialsten, eigenartigsten und vielseitigsten Bauschöpfungen des Quattrocento. Er zeichnete die Pläne, besprach sie mit den Auftraggebern: einem Sigismondo Malatesta, Leonello d'Este, Lodovico Gonzaga, mit denen er fast befreundet war, und wählte die Architekten zur Ausführung. Dies mag mit ein Grund gewesen sein, daß er die Fertigstellung seiner Bauten nur beim Palazzo Ruccellai für den ihm sehr nahestehenden Giovanni Ruccellai und die für diesen Freund entworfene Fassade von S. Maria Novella erlebte, daß er dagegen von seinen meisten Bauten nur den Anfang sah und daß seine größten Pläne überhaupt nicht zur Ausführung kamen. Der „Tempio Malatestiano", den Alberti für Sigismondo Malatesta, den Herrn von Rimini, in seiner kleinen Residenzstadt entwarf, war nur die Umgestaltung einer älteren gotischen Kirche, S. Francesco, dessen Ausschmückung im Innern vom

Florentiner Bildhauer Agostino di Duccio mit dessen Gehilfen nach eigener Phantasie und vielleicht unter Anleitung von Matteo de' Pasti, Sigismondos künstlerischem Ratgeber, ausgeführt wurde (Abb. 282 u. 283). Albertis Werk ist die Hülle dieses alten, einschiffigen Baus, die leider nur bis in den Oberstock der Fassade ausgeführt wurde. Wie die Ansicht auf der Rückseite von Pastis Medaille des Sigismondo von 1450 beweist, sollte eine mächtige Kuppel in der gleichen Breite der Fassade den Chor überwölben. Die Fassade verrät in ihren zwei Geschossen und in den Bögen des Untergeschosses noch die Erinnerung an die toskanischen Kirchenfronten, namentlich an San Miniato; in den Seitenfronten mit den Sarkophagen in tiefen Nischen nimmt der Künstler ein Motiv wieder auf, das er in Florenz im Unterbau der gotischen Fassade der Novella vor sich hatte; in den Verhältnissen, in der Bildung von allem Detail hielt er sich aber streng an die Gesetze, die er aus den Ruinen der antiken Bauten ergründet hatte: und doch ist er schon in diesem Bau so originell, so wuchtig und ausdrucksvoll wie kein anderer Architekt des ganzen Jahrhunderts. Die Seitenfassaden mit ihren sieben tiefen Bogennischen und den niedrigen Sarkophagen darin, den runden Öffnungen zwischen den Bogen und den klassischen, ganz flach gehaltenen Inschrifttafeln auf den Pfeilern, mit dem Abschluß im ruhigen Sockel und dem kräftigen Kreuzgesims stehen in ihrer eigenartigen Erfindung, ihrer großen, vornehmen Wirkung überhaupt ganz vereinzelt da (Abb. 284).

Während hier in Rimini der Veronese Matteo de' Pasti das Modell Albertis ausführte, bis der Bau durch Sigismondos Tod (1468) unterbrochen wurde, errichtete gleichzeitig Bernardo Rosselino in Florenz nach den Plänen des Humanisten den Palast des Giovanni Rucellai (Abb. 281). Wie die Kirchenfront in Rimini, so ist auch dieser Palast etwas ganz Neues; beide sind einzigartig geblieben. Freilich fügte sich Alberti in der allgemeinen Erscheinung, in den kleinen quadratischen Fenstern des Erdgeschosses und den im Rundbogen schließenden Fenstern der oberen Stockwerke und ihrer Verteilung, in der Rustika und dem Sockel mit der Sitzbank noch den Anforderungen, die für jedes Florentiner Patrizierhaus als unerläßlich galten; aber in allem andern schaltete er ganz selbständig bei seiner Ausgestaltung der Fassade, für deren Einzelheiten ihm wieder die von den römischen Bauten abstrahierten Normen maßgebend waren. Er gab jedem Stockwerk ein vollständiges Gebälk, stellte es auf flache Pilaster und schloß die Fassade nicht, wie sonst in Florenz, mit einem Sparrendach, sondern mit einem römischen Kranzgesims, worin ihm in Florenz nur Michelozzo im Palazzo Medici und Cronaca im Palazzo Strozzi folgten. Die beiden Portale schloß er oben gerade ab, und über die kleine Säule, die hergebrachterweise die Fenster teilen mußte, legte er noch einen fein profilierten Gesimsbalken. Alle Profile sind von klassischer Bildung und Feinheit der Verhältnisse.

Für seinen Freund Rucellai errichtete Alberti später in S. Pancrazio die Kapelle mit einer Nachbildung des Heiligen Grabes und die 1470

abgeschlossene Fassade von S. Maria Novella; letztere wieder eine neuartige Lösung, die vorbildlich für die Kirchenfassaden der späteren Zeit wurde. Schon die Art, wie er das gotisch begonnene Erdgeschoß stehen läßt und mit Rundbögen auf schlanken Pilastern und kräftigen Halbsäulen an den Ecken und neben dem prächtigen (von dem in Rimini wesentlich verschiedenen) Hauptportal abschließt, ist meisterlich. Das Obergeschoß trennt er durch eine Art Attika mit kurzen Pfeilern an den Ecken und baut darüber eine tempelartige Front mit kräftig profiliertem Giebel über vier Pilastern, neben die er (statt der Halbgiebel in Rimini) die viel gescholtenen Streben mit abgerolltem Bänderabschluß stellt, aus denen dann der Barock seine beliebten Voluten machte. Die Bauglieder sind, dem Erdgeschoß folgend, bis auf den kräftig profilierten Giebel flach gehalten; statt plastischen Schmuckes wählte der Künstler Ornamente in farbiger Intarsia nach dem Vorbild der Fassaden der „Protorenaissance".

Den engen Beziehungen, die Alberti schon während des Aufenthaltes Papst Pius' II. in Mantua als dessen Begleiter mit Lodovico Gonzaga angeknüpft hatte, verdanken wir verschiedene der interessantesten Bauten des Meisters, vor allem sein gewaltigstes Werk, die Kirche S. Andrea in Mantua. Der erste Auftrag, den ihm der Markgraf gab (1460), war die kleine Kirche San Sebastiano (Abb. 286), für deren Grundriß der Künstler, als erster in der Renaissance, ein griechisches Kreuz wählte; sie wurde während des Baus durch Einsturz der Decke entstellt und ist jetzt nur mit einer Holzdecke überdacht. Die Vorhalle mit fünf niedrigen Arkaden, zu der eine hohe Freitreppe hinaufführen sollte, bildet zugleich die Fassade. Diese schließt in ziemlich flachem, aber kräftig profiliertem Giebel über hohem Gebälk ab, der auf vier glatten, flachen Pilastern steht: die beiden mittleren nur in der Breite des Portals zwischen ihnen; darüber ein hohes Fenster, über dem der Architrav durchbrochen ist und in einem Halbbogen in den Giebel hineinkragt, in Nachahmung spätrömischer Bauten. Die zweite Kirche, S. Andrea, entwarf Alberti für den Markgrafen erst zehn Jahre später und ließ sie wieder durch denselben Schüler wie San Sebastiano, durch Luca Fancelli, ausführen. Sie ist die großartigste Schöpfung des Meisters, auf der sich die Hochrenaissance und mit ihr die ganze spätere Kirchenarchitektur aufbaut. Das Innere ist einschiffig, mit Querschiff und halbrunder Apsis des Chors, von reich kassettierten Tonnen überwölbt. An die Wände schließen sich Kapellen, in deren mächtige Zwischenwände kleine, mit Türen verschlossene Kapellen eingebaut sind. Dadurch, daß jene Kapellen sehr hoch und breit, aber wenig tief sind, einen geraden Abschluß haben und gleichfalls mit kassettierten Tonnen überwölkt sind, wirken sie mit dem Schiff und der über hohen Gurten sich öffnenden Kuppel zusammen wie ein großer, mächtiger Raum, der von ähnlicher, gleich imposanter Wirkung ist wie das Innere der Peterskirche (Abb. 285). Alle Profile und Verhältnisse sind streng nach römischen Vorbildern gebildet, denen selbst die Konstruktion abgesehen

ist. Auch hier legt sich vor die Kirche in Breite des Schiffs eine Vorhalle, deren Front die Fassade der Kirche bildet, die einem römischen Triumphbogen nachgebildet und mit flachem, auf vier hohen Pilastern stehendem Giebel bedeckt ist. Die Mitte öffnet sich, ähnlich wie die Fassade der Vorhalle der Pazzi-Kapelle, die Alberti gewiß dabei in Erinnerung hatte, in doppelter Breite zu einem bis an das Gebälk reichenden offenen Bogen, der auch hier den Blick auf das Portal der Kirche freiläßt und zugleich der treue Ausdruck der mächtigen Wirkung des gewölbten Innenraumes ist (Abb. 287). Die beiden schmalen Seitenteile der Fassade sind durch Tür, Nische und rund schließendes Fenster dreigeschossig gegliedert.

Von seinem Gönner und Freunde Lodovico Gonzaga erhielt der Meister dann kurz vor seinem Tode noch den Auftrag, die von Michelozzo begonnene Kapelle hinten am Chor der Annunziata in Florenz, dessen Feldherr Lodovico damals war, nach seinen Plänen ausbauen zu lassen. Dieser Bau ist nur sehr entstellt im jetzigen Chor auf uns gekommen; von hohem Interesse ist aber der Plan als Beweis der genauen Studien und Aufnahmen Albertis nach der Antike, da er in dem mit lauter halbrunden Nischen sich öffnenden Zehneck als treue Nachbildung des sogenannten Tempels der Minerva Medica in Rom sich erweist.

In Florenz hat die neuere Kritik dem Alberti noch einen anderen Bau zugewiesen, der in seinen allmählichen An- und Umbauten zum imposantesten Palast der Welt geworden ist und „den höchsten bis jetzt erreichten Eindruck des Erhabenen voraus hat“: den Palazzo Pitti (Abb. 288), dessen fast als Ruine dastehenden Mittelbau Großherzog Cosimo I. nach fast hundert Jahren übernahm und durch Ammanatis Hof und Tribolos herrlichen Giardino Boboli dahinter einen großartigen Abschluß gab. Der Palast, den Luca Pitti um 1460 beginnen ließ, galt seit Vasari als Brunellescos Meisterwerk und ist noch heute dafür berühmt. „Man fragt sich“ — so sagt Jacob Burckhardt —, „wer denn der weltverachtende Gewaltmensch sei, der mit solchen Mitteln versehen, allem bloß Hübschen und Gefälligen so aus dem Wege gehen mochte.“ Nur einer neben Michelangelo, der einer anderen Zeit angehört, war ein solcher „weltverachtender Gewaltmensch“ — so urteilt man heute wohl nicht mit Unrecht —, Leon Battista Alberti. Die Verhältnisse der Stockwerke, die Öffnung des Erdgeschosses in offenen Portalen, die kleinen, damals quadratischen Fenster zwischen ihnen, die rund schließenden hohen Fenster, die Ausführung in derbster Rustika sind freilich Gemeingut der Florentiner Paläste seit dem späten Mittelalter; aber in der Durchführung zeigen sich Eigentümlichkeiten, die auf direkten Anschluß an die Antike deuten, wie er sich bei keinem Florentiner außer Alberti findet, oder die, wie die beabsichtigten Fensterteilungen, genau so an Albertis Palazzo Rucellai vorkommen. Auch daß sein Schüler Luca Fancelli schon von Vasari als ausführender Baumeister am Palast genannt wird und daß dieser gerade zur Zeit des Bauanfangs längere Zeit in Florenz anwesend war, spricht für den Entwurf durch Alberti.

In Rom selbst, wo der Meister durch vier Jahrzehnte seinen amtlichen Sitz hatte, sind urkundlich beglaubigte Bauwerke von ihm überhaupt nicht bekannt. Aber da er jahrelang in Papst Eugens IV. unmittelbarer Umgebung war und den beiden großen Humanistenpäpsten Nicolaus V. und Pius II. persönlich besonders nahestand, dürfen wir von vornherein annehmen, daß er an ihren großen Bauten und Bauplänen unmittelbaren Anteil hatte. Gleichfalls spricht dafür, daß Bernardo Rossellino, der für Alberti den Palazzo Rucellai ausführte, der bevorzugte Architekt von Papst Pius II. war und ihm seinen Geburtsort Corsignano zur „Pius-Stadt" Pienza umgestaltete. Wenn durch Vasari sogar der Plan von Nicolaus V., den ganzen Borgo vom Vatikan bis zur Engelsbrücke nach völlig neuen architektonischen und hygienischen Plänen neu aufzubauen, auf Albertis Ratschläge oder Pläne zurückgeführt wird, so hat dies große Wahrscheinlichkeit für sich.

Wie die monumentalen Bauten Roms aus den letzten Jahrzehnten des Quattrocento gleichfalls auf Albertis Schule und vielleicht selbst auf seine Pläne hinweisen, werden wir bei Besprechung der Architektur Roms zu erörtern haben. Aber Albertis Einfluß macht sich auch über den Kreis seiner unmittelbaren Tätigkeit, namentlich in Mittelitalien, entschieden geltend.

Einer der ausführenden Künstler, die unter Alberti an San Francesco in Rimini arbeiteten, der Florentiner Agostino di Duccio (1418 bis nach 1481), der mit seinen Gehilfen die phantastische Verkleidung des gotischen Innern mit Marmorfiguren, Reliefs und Sarkophagen (nach M. de' Pastis Anordnung?) wohl schon vor Albertis Entwurf der Fassade begonnen hatte, hat später in Perugia, das seine zweite Heimat wurde, die Ideen Albertis nicht ohne Geschick in ein paar eigenen Bauten originell verwertet. Seine 1473 begonnene Porta S. Pietro (Abb. 289), der leider der obere Abschluß fehlt, hat er halb nach dem Vorbild des Augustusbogens in Rimini, halb nach Albertis Fassade von S. Francesco zu einem der wirkungsvollsten Torbauten des Quattrocento gestaltet. Auch das schon 1461 vollendete Kirchlein S. Bernardino erscheint in seiner Fassade wie eine Vorahnung von Albertis S. Andrea in Mantua: ein kräftiger Giebel mit vorspringendem Sparrendach ruht auf zwei Pfeilern, welche die Doppeltür mit überhöhtem, stark vertieftem Bogen darüber einrahmen (Abb. 290). Die Frührenaissance hat kaum eine zweite so klar als Triumphbogen erdachte Fassade, deren Wirkung der Künstler durch Flach- und Hochreliefs, mit denen er sie geradezu übersponnen hat, und dadurch noch zu steigern suchte, daß er die flachen Pfeiler sogar mit je zwei weit vorspringenden Tabernakeln (leider mit plumpen Statuen eines Handlangers) versah (Abb. 290). Interessant ist die Fassade auch dadurch, daß nach der Abbildung von Albertis Modell auf dem Revers der Medaille Sigismondos von 1450 auch für die Nischen und Lünetten der Fassade von S. Francesco ähnlicher Schmuck durch flache Reliefs gedacht zu sein scheint. Die Lust an der Auflösung der Fassaden in eine gedrängte Komposition von Statuen und Reliefs, wie sie schon der Architektur des früheren

Mittelalters eigen ist, kommt hier wie in Oberitalien besonders stark zum Ausdruck. Dieser plastische Schmuck Agostinos in meist sehr flachem Relief, hat, wo er eigenhändig ausgeführt ist, einen sehr eigenartigen Reiz (Abb. 292 u. 293). Die schlanken weiblichen Idealfiguren in ihren fließenden Gewändern mit zahlreichen zierlichen Längsfalten und ihrem empfindsamen, halb sehnsüchtigen Ausdruck, wie die heiteren lieblichen Kinderengel, kommen Botticellis Gestalten nahe. Dies gilt besonders von mehreren Madonnenreliefs und Engeln, von denen der Louvre zwei, das Victoria- und Albert-Museum in London und das Museo dell' Opera in Florenz je eines besitzen (Abb. 291).

Mehr als in Perugia bot sich Gelegenheit zu monumentalen Bauten in Urbino und seiner Umgebung durch die Baulust des Herzogs Federigo. Nicht mit Unrecht hat man von einem „urbinatischen Stil" gesprochen, den wir heute — abgesehen vom Palast in Urbino und seiner freien Nachbildung im Palast zu Gubbio und in der vornehmen kleinen Kuppelkirche San Bernardino — leichter als in den dürftigen Überresten in Urbino und in den Städten des Herzogtums und an der Küste der Mark, in verschiedenen Bildern dieser Zeit und Schule mit reichen Architekturen kennenlernen. So in den reinen Architekturbildern aus der Werkstatt Piero della Francescas in Urbino und Berlin, und Melozzos Bild mit Sixtus IV. (vgl. Abb. 309), den beiden Fra Carnevale zugeschriebenen Bildern im Palazzo Barberini in Rom und den kleinen Tafeln von 1473 in der Pinakothek in Perugia (Abb. 500 u. 501). Wir sehen aus solchen Gemälden, wie die Künstler architektonisch empfinden, daß ein von den antiken Bauresten Roms abhängiger wuchtiger Baustil ihnen als Ideal vorschwebte, welches sie augenscheinlich an Albertis Bauten gebildet hatten. Als der bestimmende Meister muß der Dalmatiner Luciano da Laurana aus Zara († 1479) und als Vorbild der Palast zu Urbino, den er urkundlich 1467—1474 für Federigo entwarf und ausführte, betrachtet werden. Dieser schon zu seiner Zeit als prächtigster Fürstensitz gefeierte Palast wird jetzt in seiner Art nicht mit Unrecht als die Vollendung der Bestrebungen eines Brunellesco und Alberti bezeichnet. Die Fassade mit den beiden Rundtürmen und den Arkaden in allen Stockwerken dazwischen (Abb. 295) verraten so engen Anschluß an den etwa ein halbes Menschenalter früher entstandenen Triumphbogen Alfons' I. in Neapel (Abb. 526), daß der Entwurf zu diesem neuerdings gleichfalls Luciano zugeschrieben ist. Daß ein engerer Landsmann und vielleicht Verwandter Lucianos, Francesco Laurana, Hauptmitarbeiter an dem reichen Skulpturenschmuck war, und daß dieser auch bei der Ausschmückung des Palastes von Urbino nachweisbar ist, macht diese Annahme noch wahrscheinlicher. Wenn das berühmte Kastell von Neapel als Vorbild gewählt wurde, so mag dies auf einen besonderen Wunsch Federigos zurückgehen; da er aber einen Palast und nicht ein Kastell verlangte, so gab Luciano den Türmen schlanke Verhältnisse und hohe Aufsätze, und statt eines Portals in Triumphbogenform legte er Arkaden in die Mitte und Fenster daneben und

gestaltete so aus der schwerfälligen Nachahmung römischer Formen hier eine stattliche, originelle Renaissancefassade. Bedeutender noch ist der herrliche Hallenhof (Tafel XII). Hier sind die Säulenumgänge mit ihren Eckpfeilern, den aufs feinste durchgebildeten Säulen, den rein antiken Komposita-Kapitälen, den Pilastern des Oberstockes und den flach abschließenden Fensterumrahmungen vom reinsten römischen Renaissancestil, wie ihn nur Alberti und seine Nachfolger in Rom aufweisen. Mit diesem und seinen Bauten war Luciano schon bekannt geworden, als er um 1464—1466 im Schloß zu Mantua baute, wo der Hof dem zu Urbino schon verwandt ist. Das Luciano irrtümlich zugeschriebene Stadthaus in Pesaro (Abb. 294) mit seiner schweren Pfeilerhalle hat vielmehr nahe Verwandtschaft mit den obengenannten Architekturbildern, deren wuchtige, untersetzte Formen dem Geschmack der Marken entsprachen. Auch die Bildwerke anderer Slawen aus Dalmatien, eines Giorgio da Sebenico (Abb. 296) und des Giovanni Dalmata (Abb. 520 u. 521) zeigen die gleiche derbe Formenauffassung und Energie in der Bewegung, aber ohne feineren Sinn für Verhältnisse, wie andererseits Francesco Laurana in seinen Büsten (Abb. 298) und Madonnenstatuen (Abb. 297) eine zarte, empfindsame Auffassung, aber geringes Verständnis für Formengebung und Charakteristik zeigt. Die Slawen, die damals über Venedig und Ancona zur Ausführung italienischer Kunstwerke mit herangezogen wurden, bringen ihr zwar frisches Blut zu, aber mit Ausnahme Lucianos bleibt allen doch auch eine gewisse Derbheit oder gesuchte Empfindsamkeit bei Mangel an feinerem Kunstsinn eigentümlich.

Der reiche, plastische Innenschmuck des Palastes von Urbino an den Kaminen, Türen und Fensterleibungen hat mit Luciano nichts zu tun. Die Ausschmückung des ältesten, noch vor Luciano gebauten Teils des Palastes gegenüber San Domenico zeigt in dem trocknen und harten figürlichen und ornamentalen Schmuck der Kamine, Türen und Fenster die Hand des Francesco Laurana. Lucianos Bau wurde erst nach seinem Fortgang von Urbino um 1475 ausgeschmückt durch Künstler verschiedener Schulen, unter denen Domenico Rosselli aus Florenz am ungünstigsten abschneidet, während der Lombarde Ambrogio d'Antonio Barocci da Milano und Francesco di Simone, der Schüler Verrocchios, in ihren Kaminen, Türeinrahmungen und Decken Dekorationen geschaffen haben, die zu den reizvollsten und originellsten des Quattrocento überhaupt gehören. Den schönsten Schmuck erhielten die Innenräume durch die jetzt weit zerstreuten Tafelbilder von Melozzo, Justus van Gent und Giovanni Santi, sowie durch die heute noch an Ort und Stelle befindlichen eingelegten Arbeiten in farbigen Hölzern, deren Vorlagen auf Francesco di Giorgio und Florentiner Meister, die dem Botticelli nahestanden, zurückgehen und die durch Baccio Pontelli und andere Florentiner Intarsiatoren ausgeführt wurden.

DIE KUNST IN NORDUMBRIEN UND DIE WECHSELWIRKUNG ZWISCHEN DER UMBRISCHEN UND TOSKANISCHEN MALEREI

Die beherrschende Stellung, welche die Florentiner Kunst während der ganzen Renaissance einnahm, verdankt sie nicht am wenigsten den Anregungen, die sie auch von außen empfing und im eigenen Stil zu verarbeiten wußte. Nicht nur durch die umfassende Beschäftigung, zu der gerade eine Reihe der hervorragendsten Meister während des ganzen Quattrocento nach den verschiedensten Teilen Italiens geholt wurde: der Ruf der Florentiner Kunst zog von Zeit zu Zeit auch hervorragende junge Kräfte nach Florenz, die hier ihre Lehrzeit durchmachten und durch ihre naturwüchsige Eigenart auch auf die Kunst von Florenz zurückwirkten und ihr frisches Blut zuführten. Am meisten gilt dies für das Bergland südöstlich von Toskana, für Umbrien, auf das sich seit Anfang des Quattrocento der wirtschaftliche und politische Einfluß von Florenz immer stärker geltend machte. Die reiche Arnoebene mit ihrer prächtigen Hauptstadt lag offen zu ihren Füßen; ihre Reichtümer mußten die armen Bewohner des steinigen Berglands ebenso anziehen wie ihre Kulturgüter, ihre Kunstschätze und ihr Kunstbetrieb. Hatte im Trecento und bis in die ersten Jahrzehnte des Quattrocento die Bergfeste Siena, die tapfer die Vorherrschaft von Florenz abgewehrt hatte, auch das umbrische Bergland unter seinen Einfluß gezwungen und die ersten Keime selbständiger künstlerischer Betätigung hier gepflanzt, so machte mit dem Anwachsen der Macht von Florenz auch seine Kunst hier ihren Einfluß geltend. Der jahrelange Aufenthalt von Fra Angelico in Cortona, die Tätigkeit seines Gehilfen Benozzo Gozzoli und von Domenico Veneziano in Perugia und seiner Nachbarschaft mußten ihre Einwirkung ausüben. Aber gleichzeitig begann schon der rückwirkende Einfluß von Umbrien aus sich geltend zu machen, und zwar nicht nur auf Florenz. Die jungen Kräfte, die sich hier ausbildeten, konnten in der Heimat nicht genügende Beschäftigung finden: die wanderlustigen Bergbewohner zog es in die Ferne. Wir sahen, wie ein Meister wie Gentile aus Fabriano von Rom und Florenz bis Venedig und von dort bis Brescia und Siena zu den gesuchtesten Malern Italiens gehörte. Einen ganz anderen Einfluß wie dieser noch halbgotische Übergangsmeister sollte ein jüngerer Nordumbrier ausüben, Piero della Francesca.

Piero aus Borgo Sansepolcro, der Sohn des wohlhabenden Kaufmanns Benedetto dei Franceschi, wahrscheinlich nicht lange vor 1420 geboren, hatte eine gute wissenschaftliche Erziehung erhalten, die ihm ermöglichte, später die wertvollsten Abhandlungen über Perspektive und andere kunsttheoretische

Fragen zu schreiben. Seine erste künstlerische Erziehung erhielt er vielleicht durch den trefflichen Sienesen Francesco Sassetta, der damals eine Zeitlang in Borgo lebte; entscheidend war aber für seine Ausbildung das Zusammenarbeiten mit Domenico Veneziano, mit dem er in Perugia zusammentraf und dem er dann seit 1439 bei dem leider zerstörten Freskenschmuck des Chores von San Egidio in Florenz behilflich war. Diesem Vorläufer der Hellichtmalerei und großen Koloristen verdankt Piero die Grundlagen seiner Meisterschaft in der Wiedergabe des Lichts; an seinen Bildern hat er auch seine feine Farbenempfindung entwickelt. Aber sein Bestes: sein großer monumentaler Sinn, seine unbestechliche Sachlichkeit, sein energisches Helldunkel, seine Entdeckung der landschaftlichen Schönheit sind neben seinem Stammcharakter Ausflüsse seines Genies. Er hat in Umbrien eine Malerschule begründet, die an künstlerischem Wert wie an Einfluß auf die Entwicklung der Malerei in Italien der Florentiner Malerei kaum nachsteht, die auch für die übrige Kunst das Bindeglied zwischen dem kulturellen Mittelpunkt Italiens während des Quattrocento und der langsam erstarkenden päpstlichen Capitale Italiens, zwischen Florenz und Rom, bildet und schon dadurch eine ganz eigenartige Bedeutung hat.

Wie stark in Florenz das Vorbild Masaccios auf Piero gewirkt hat, lehren der frühe Altar in seiner Heimatstadt (1445) und der vielleicht noch frühere in der Galerie zu Perugia; wie in jenem die ganze Anordnung der vielgegliederten Altartafel fast genau dem späten für Pisa gemalten Altarwerk Masaccios entspricht, so hat Piero in seiner Madonna zu Perugia dessen schwerfällige Madonna fast treu nachgebildet. Das große Mittelbild des Altars in Borgo, die Schutzmantelmadonna, zeigt den jungen Künstler in der imposanten Erscheinung der Maria, in der Modellierung fast in vollem Licht und im andächtigen Ausdruck der fein idealisierten Porträts schon auf der Höhe seiner Kunst. Von dieser ist uns glücklicherweise eines der vollständigsten Bilder aus der Kunst der Frührenaissance überhaupt in dem (wenn auch vielfach beschädigten, so doch nicht übermalten) Freskenschmuck des Chores von San Francesco in Arezzo erhalten, der in den Jahren vor und bald nach 1460 ausgeführt wurde. Dargestellt ist die Legende des hl. Kreuzes; auf den beiden Seiten je drei umfangreiche Fresken, kleinere in der Fensterwand (Abb. 302 u. 303). Obgleich Piero fast in allen diesen Fresken je zwei Darstellungen vereinigte, hat er sie so geschickt nebeneinander geordnet — auch hier ein gelehriger Nachfolger Masaccios in seinen Fresken im Carmine —, daß sie einen einheitlichen Eindruck machen. In monumentaler Wirkung, plastischer Rundung der Gestalten, in ihrer treuen naturalistischen Wiedergabe, die mit Verzicht auf alles Nebensächliche nur die Erscheinung im Großen, in höchster Einfachheit und Eindringlichkeit anstrebt, in starker Wirkung des Lichts und Helldunkels, in intensiver Leuchtkraft der Farbe kommt kein anderer Meister des Quattrocento diesen Kompositionen Pieros gleich. In Schlichtheit und Größe stehen sie noch Masaccios „Auffindung des Staters" nahe, und doch hat der Künstler daneben in dem Traum Constantins schon ein Nachtstück

von einer Stärke des Lichteffekts geschaffen, den Raffael in seiner „Befreiung des Petrus" als Vorbild benutzt, aber nicht übertroffen hat.

Als Altartafel ist die „Taufe Christi" in der National Gallery von gleicher Monumentalität in der Anordnung, von lichter Farbenpracht und von großer Wirkung in der Landschaft (Abb. 301). Durch ihre landschaftlichen Hintergründe und zugleich durch die vollendet individuellen Porträts ebenso ausgezeichnet sind die nicht weniger farbigen Bildnisse von Federigo Montefeltro und seiner Gattin Battista Sforza in den Uffizien (um 1465), nebst den Triumphwagen auf den Rückseiten (Abb. 304—307). Die Porträts sind hell vor heller Luft dargestellt, und die Landschaften, vor denen sie stehen und die Triumphwagen sich bewegen, sind schon aus der „Vogelperspektive" gesehen. Diese frei wiedergegebenen Ausblicke von den Höhen von Urbino würden einem modernen Freilichtmaler Ehre machen, und doch würde sich auch ein Expressionist damit einverstanden erklären; so stilvoll vereinfacht sind die Formen. Auch hier erscheint der Künstler als der große Entdecker in der Luftperspektive, wie er in der Linienperspektive neben Uccello vorangegangen war und zu ihrer Demonstration schon reine Architekturstücke gemalt hat (in den Galerien zu Urbino und Berlin). Das großartige Fresko der Auferstehung Christi im Palazzo Comunale zu Borgo San Sepolcro ist ein Musterbeispiel seiner Meisterschaft sowohl in der Linien- wie in der Luftperspektive. Die imposante Altartafel mit der von Heiligen und jugendlichen Engeln umgebenen Madonna vor einer reichen Nische, jetzt in der Brera zu Mailand (Abb. 308), ließ Federigo, der in voller Rüstung vor der Madonna kniet, für die Kirche San Bernardino malen, wo er 1472 seine Gattin hatte bestatten müssen. Auch hier ist er noch schwerfällig in den Gestalten, im Ausdruck stark zurückhaltend, in der Zeichnung der Extremitäten zum Teil ungeschickt, aber die große einheitliche Komposition, die monumentale Wirkung, plastische Rundung der Gestalten, perspektivische Meisterschaft der reichen Architektur, Helldunkel und tiefe leuchtende Färbung zeichnen auch dies Bild in hohem Maße aus.

Wie Pietro auf die Florentiner Maler nach der Mitte des Jahrhunderts durch den Freskenschmuck in San Egidio, den er mit Domenico Veneziano ausgeführt hatte, einwirkte, wie er in der Mark und in Ferrara bis nach Padua hin seinen Einfluß ausübte, so hat er noch unmittelbarer und mächtiger eingewirkt auf die Schule seiner Heimat Umbrien, die auf ihm sich aufbaute. Sein Einfluß erstreckte sich von dem Apennin aus auch auf beide Abhänge der Berge und hinab bis nach Rom, wo er im Vatikan Fresken für Papst Sixtus gemalt hat, die Raffael herunterschlagen mußte. Als Pieros Schüler gilt Melozzo degli Ambrogi, nach seiner Heimat Melozzo da Forli genannt (1438—1494). Möglich, daß er zuerst den Unterricht oder doch den Einfluß seines Stadtgenossen Ansuino da Forli, Mantegnas Mitarbeiter in den Eremitani, genossen hat; jedenfalls hat er einen starken Einschlag von Mantegnas Kunst erfahren, wie seine sorgfältigere, trockenere

Behandlungsweise, seine Zeichnung und Faltengebung, seine starken Verkürzungen bekunden. Mit Piero hat der mehr als ein halbes Menschenalter jüngere Künstler die monumentale Wirkung, die wuchtigen Gestalten, meisterhafte Perspektive und kräftiges Helldunkel gemein. Was er von seinem Meister gelernt hat, beherrscht er bereits vollständiger, pocht allerdings auf dieses Können und, obgleich anziehender im Ausdruck, namentlich seiner holdseligen jugendlichen Engel, gelangt er schon, wohl von Mantegna angeregt, zur perspektivischen Ausbildung der Deckenkompositionen, deren Gestalten dadurch schwerfällig auf den Beschauer drücken, und zu einer in ihrer barocken Bildung an die älteren ferraresischen Meister erinnernden, perspektivisch freilich meisterhaft durchgeführten Architektur.

Melozzos Tätigkeit war geteilt zwischen der Ausschmückung von Federigos Palast in Urbino und den Aufträgen durch Papst Sixtus IV. und seine Nepoten, deren besonderes Vertrauen er besaß. Von seinen Fresken im Vatikan ist das imposante große Porträtstück mit Papst Sixtus, seinen Nepoten und seinem vor ihm knienden Bibliothekar Platina noch übriggeblieben (Abb. 309). Von den fast gleichzeitigen Fresken der Halbkuppel in Santi Apostoli (um 1476 für Giuliano della Rovere gemalt) sind im Quirinal namentlich das Mittelstück mit der Himmelfahrt Christi, in St. Peter eine Reihe von Apostelköpfen und herrlichen musizierenden Jünglingsengeln erhalten, lauter Gestalten von gesunder Kraft und zugleich von außerordentlicher Schönheit und Begeisterung im Ausdruck (Abb. 310 u. 311). Glücklicher durch jeden Verzicht auf Untersicht ist ein kleines Fresko über dem Grabmal Coca in S. M. sopra Minerva: Christus als Weltenrichter mit zwei posaunenblasenden Engeln zur Seite und dem knienden Kardinal am Grab, in der starken Lichtwirkung und breiteren Behandlung dem Piero della Francesca noch nahestehend. Die Sakristei in der Kirche zu Loreto, wohl von Schülern ausgeführt (in den achtziger Jahren), schließt sich in der perspektivischen Untersicht der Figuren an der Decke: sitzende Propheten und darüber schwebende Engel, wieder den Kuppelfresken von Santi Apostoli an. In San Biagio zu Forli ist — wohl nach seinen Entwürfen — von seinem Schüler Marco Palmezzano eine kleinere Kapelle mit ähnlichen, bescheideneren Kuppelmalereien erhalten (Abb. 314).

An dem Innenschmuck des Palastes in Urbino war Melozzo etwa in den Jahren 1474 und 1475 tätig. Zusammen mit ihm arbeitete, neben Intarsiatoren und untergeordneten Malern, der Niederländer Justus van Gent, der 1474 die große Altartafel mit der „Einsetzung des Abendmahls“ vollendete. Durch ihn erhielt Melozzo einen unmittelbaren Einblick in die Eycksche Maltechnik und konnte seine eigene Malweise so verbessern, die Leuchtkraft seiner Farben so viel verstärken, daß man seine damals für den Palast in Urbino gemalten Tafeln für Werke seines niederländischen Mitarbeiters halten konnte und jetzt meist noch hält. Aber die zweifellos von Justus herrührenden 29 Tafeln mit Gelehrtenbildnissen, die jetzt im Louvre und in der Galleria Barberini zu Rom sich befinden, beweisen durch ihre

ungeschickte Anordnung, verfehlte Perspektive, fehlende Raumtiefe und schwache Mischung von Gotik und Renaissance in der Architektur, daß er nicht auch der Meister der thronenden allegorischen Figuren der sieben Wissenschaften mit den knienden Fürsten zu ihren Füßen sein kann, von denen jetzt noch je zwei in den Galerien zu London und Berlin erhalten sind (Abb. 312 u. 313). Hier ist die meisterliche Perspektive des Schülers von Piero würdig, dem der Künstler auch im Helldunkel und in der Lichtgebung nacheifert. Die Art, wie die Zeichnung in den dicken Stuckgrund perspektivisch eingerissen ist, ist typisch für Melozzo. Die phantasievolle Architektur ist charakteristisch italienisch und namentlich verwandt mit der barocken Architektur in den gleichzeitigen Gemälden ferraresischer Maler. Ebenso italienisch sind Typen und Gewandung; auch sind die zäheren Farben und der breite, im Licht stark impastierende Auftrag ganz bezeichnend für Melozzo. Das Hauptwerk dieser Folge, noch jetzt im Besitz der Nachkommen des letzten Herzogs von Urbino, der Barberini: Federigo vor dem Betpult sitzend mit dem Krönungsmantel über der vollen Rüstung, neben ihm stehend der etwa dreijährige Guidobaldo, ist besonders farbenprächtig, leuchtend und von echt monumentaler Wirkung. Ein Niederländer, am wenigsten Justus van Gent, wäre nicht imstande gewesen, sich die Eigenart der italienischen Kunst, speziell der Schule des Piero della Francesca, so anzueignen, wie wir es in diesen ausgezeichneten Tafelbildern sehen.

Dank der Förderung, die Papst Sixtus Piero della Francesca und Melozzo angedeihen ließ, hatte es eine Zeitlang den Anschein, als ob in Rom eine ansehnliche Schule unter Pieros Einfluß sich bilden würde; aber sie kam nicht über die Anfänge hinaus. Der Römer Antoniazzo, der jahrzehntelang Rom mit seinen Madonnen (Abb. 511) und kleineren Fresken versah, ist ein schwacher Abklatsch dieser Richtung. Nicht viel besser ist auch der brave Giovanni Santi von Urbino, Raffaels Vater. Dagegen bekundet sich der wenig bekannte Lorenzo da Viterbo in seinen Fresken in S. M. della Verità seiner Vaterstadt (vollendet 1469), namentlich im Sposalizio durch seine wuchtigen Gestalten und trefflichen Porträts als ein würdiger Nachfolger Pieros (Abb. 315 u. 316).

Als einziger großer Schüler einer jüngeren Generation, eigenartig und bedeutend neben ihm und Melozzo, nimmt Luca Signorelli (geb. um 1445, gest. 1523) in der Malerei des Quattrocento ein Stellung ganz für sich ein. Seine Kunst mit den markigen Gestalten, ihrer energischen Plastik, ihrer tüchtigen Perspektive und stark betonten Anatomie, in der Leuchtkraft der tiefen Farben und dem starken Helldunkel, der kräftigen Bewegung und dem hohen Ernst und Pathos der Auffassung beim treuen Festhalten am altertümlichen Flächen- und Reliefstil, erscheint wie eine Fortsetzung der ersten großen Zeit der umbrisch-florentinischen Malerei, wie ein Protest innerhalb der gleichzeitigen, höchst anmutigen, aber zuweilen überzierlichen, halb dekadenten Kunst der zweiten Hälfte des Quattrocento in Mittelitalien;

sie ragt noch in die Zeit des jungen Michelangelo, für dessen große, fast schon barocke Kunst sie als Vorstufe und Wegweiser erscheint.

Kaum von einem andern Künstler der Frührenaissance sind uns so viel Werke erhalten, wie von Signorelli: Freskenzyklen im Dom zu Loreto, im Dom zu Orvieto, im Kloster Monte Oliveto Maggiore und in der Sixtinischen Kapelle, dazu die großen Altartafeln und kleinen Andachtsbilder, die sich zahlreich namentlich in den Kirchen Nordumbriens wie in den Galerien Italiens und des Auslandes finden. Hier lernen wir den Künstler von den verschiedensten Seiten in großer Mannigfaltigkeit kennen und schätzen. In den Fresken der Sakristei zu Loreto schließt er sich der Dekoration der anderen Sakristei von Melozzo an, aber ohne sich zu perspektivischer Untersicht der Figuren verführen zu lassen. Gegenüber den energischen Einzelfiguren und den schlanken lieblichen Engelsgestalten hier gibt er im Klosterhof von Monte Oliveto (1467) lebendige kleinere Gruppenbilder aus dem Leben des hl. Benedikt, heiter durch die reichere Landschaft und die weiße Tracht der Mönche, und direkt aus dem Leben gegriffen, aber dabei groß und monumental gedacht. Gleich darnach nahm der Künstler die Ausmalung der großen Marienkapelle im Dom zu Orvieto in Angriff (1499—1504), wohl der umfangreichste und einer der großartigsten, verhältnismäßig gut erhaltene Freskenzyklus des Quattrocento. Dargestellt sind die „letzten Dinge": der Antichrist, die Auferstehung, Paradies und Hölle, sämtlich in ganz großen, sehr figurenreichen Wandbildern mit verschiedenen bedeutenden Nebenbildern (Abb. 317). In der Kraft der nackten Gestalten, in ihrer plastischen Bildung, geschickten Modellierung und Verkürzung, im Ernst der Charakteristik, Reichtum der Erfindungskraft wie in der Wucht der Gesamtwirkung stehen diese Fresken unter allen Werken des späteren Quattrocento am höchsten. Die Überfülle der dicht gedrängten Gestalten, welche die reliefartige Flächenwirkung noch verstärkt, wählte der Künstler, um dadurch die Vorstellung, daß hier eine Welt zugrunde geht, recht eindringlich zur Anschauung zu bringen. Die kleinen Rundbilder im Sockel unter diesen Fresken, in denen er um die Brustbilder von Dante und Virgil innerhalb der phantasievollsten Grotesken Szenen aus Dantes Purgatorio grau in grau dargestellt hat, zeigt er sich in der dramatischen Belebung und in der geschickten Anordnung im Raum Botticellis Dante-Zeichnungen weit überlegen, die dafür in den lyrischen Szenen des Paradieses so viel Köstlicheres bieten.

Unter den Altarbildern stehen gleichfalls die dramatischen: die „Beweinung unter dem Kreuz" in den Uffizien — eigenartig vom Meister variiert bis in seine letzte Zeit —, die „Stäupung Christi" der Brera u. a. voran. Ein Wunderwerk im Aufbau, in der Kraft der Farbe und im Helldunkel ist die „Beschneidung" in der National Gallery (Abb. 318). Die beiden Rundbilder mit der hl. Familie in den Uffizien sind charakteristische Beispiele für sein großes Geschick im Aufbau: die frühere, sehr geschlossene Komposition,

ausgezeichnet durch ihre wuchtigen Gestalten; die offenere, zierlichere, mit phantasievoller Landschaft und nackten Figuren im Hintergrund, wie das Vorbild für Michelangelos „Madonna Doni" (Abb. 319). Einen ähnlichen Hintergrund hat das großzügige, in Charakteristik und Farben sehr energische Männerporträt der Berliner Galerie (Tafel XIII). Im Großen hat der Künstler sein Können in der plastischen Darstellung des Nackten in der „Schule des Pan", in derselben Sammlung, versucht, die er nach Vasari für Lorenzo il Magnifico gemalt hat (Abb. 320), ein sehr verschiedenartiges, nicht unwürdiges Gegenstück zum „Frühling" Botticellis, mit dem zusammen es sich lange in Mediceer-Besitz befand.

Diese hervorragende Stellung, welche die umbrische Kunst bis ins Cinquecento einnahm, die — wie wir später sehen werden — in der südumbrischen Kunst Perugias noch einen eigenartigen Abschluß erhielt, und die nicht nur in Rom durch Jahrzehnte die vorherrschende war, sondern auch in Florenz zur Geltung kam, beschränkte sich jedoch fast ausschließlich auf die Malerei. Umbrien hat in der ganzen Zeit überhaupt keine eigene Plastik gehabt, und seine Architektur, die in den Palästen Federigos in Urbino und Gubbio charakteristische Hauptwerke des ländlichen Schloßbaues aufzuweisen hat, ist gleichfalls von fremden Architekten ausgeführt worden. Die außerordentlichen künstlerischen Leistungen, die das umbrische Hochland seit der Mitte des Quattrocento aufzuweisen hat, beschränken sich auf die Malerei, für die die Umbrier eine besondere Begabung zeigen und in der sie durch ihre starke Entwicklung des Helldunkels und der Lichtmalerei einen weiteren Fortschritt in der Kunst des Quattrocento heraufgeführt haben. Ein echt umbrischer Künstler, der als Maler und Bildhauer wie namentlich als Architekt noch im Quattrocento eine bedeutende Rolle spielt und dann ein bahnbrechender Meister der Hochrenaissance wurde, Donato Bramante, hat erst in Mailand seine volle Ausbildung und seine früheste bedeutende Tätigkeit gefunden. Wir haben diese seine Wirksamkeit mit der lombardischen Kunst zusammen zu betrachten.

DIE PADUANER KUNST (MANTEGNA) DIE FERRARESEN UND DIE BOLOGNESEN

Als Donatello nach Padua übersiedelte und seine umfangreiche Tätigkeit mit einer Werkstatt von zahlreichen Gehilfen begann, fand er hier das Maleratelier des Francesco Squarcione vor, das großen Ruf in Oberitalien genoß. Gerade damals hatte dieser „Künstler von der Nadel und dem Pinsel“ einen umfangreichen Auftrag übernommen, die Ausmalung der Cappella S. Cristoforo e S. Jacopo in den Eremitani. Als Donatello nach elf Jahren Padua wieder verließ, waren die Fresken nahezu vollendet; sie sind also entstanden, gerade während Donatello hier seine gewaltigen, die Kunstwelt in ganz Italien lebhaft erregenden Bronzewerke schuf. Wenn aber in den Fresken der Einfluß Squarciones, der an der Ausführung nicht teilnahm und überhaupt mehr ein geschickter Unternehmer und Werkstattleiter war, wie uns seine wenig eigenartigen, unbedeutenden Bilder beweisen (Abb. 323), nur sehr gering ist, macht sich darin um so stärker das Vorbild Donatellos, namentlich in seinen Reliefs der Wunder des hl. Antonius geltend. Wie Masaccios Fresken der Brancacci-Kapelle vorbildlich wurden für Florenz und ganz Mittelitalien, so wurden diese Fresken in den Eremitani bis ans Ende des Quattrocento die hohe Schule für die oberitalienischen Maler. Der Künstler, dem der Hauptanteil daran zufiel, und der trotz seiner Jugend auch auf die anderen Maler bestimmend einwirkte, war Andrea Mantegna (1431 bis 1506), Squarciones Adoptivsohn, den dieser angenommen hatte, um Nutzen aus dem Wunderkinde zu ziehen, das schon mit siebzehn Jahren der hervorragendste Maler in Padua, ja in ganz Oberitalien war.

Die Republik Venedig hatte nach Einverleibung Paduas im Jahre 1405 alles getan, um die Universität noch im höheren Maße, als unter der Regierung des trefflichen Fürstengeschlechts der Carrara, zur ersten Bildungsstätte Italiens zu machen. In wenigen Jahrzehnten wurde sie der Mittelpunkt des Humanismus, der Studien des Altertums und des Sammelns seiner Überreste. Für die Kunst geschah auch sonst Außerordentliches: dank der Vermittlung durch die Florentiner Verbannten in Padua, namentlich von Palla Strozzi, wurden Fra Filippo und Paolo Uccello berufen, um in Padua Freskenzyklen auszuführen, und kam Donatello, der alle in seinen Kreis zog; gleichzeitig siedelte Jacopo Bellini mit seinen beiden Söhnen auf Jahre nach Padua über. So erwuchs hier für Italien ein zweites Florenz auch für die Kunst. Von hier aus wird die Kunst Venedigs befruchtet, erhält die Kunst an den Höfen der benachbarten Fürsten bis in die Lombardei ihre Anregung. Fast

durch ein Jahrhundert hat Padua diese Stellung behauptet, bis es schließlich in seiner Kunstbetätigung nur noch als Vorort von Venedig in Betracht kommt. Hatte Donatellos Wirksamkeit den Grund dazu gelegt, so erstand ihm in Mantegna der gelehrige Nachfolger, durch den die Malerei Oberitaliens erst vollen Renaissancecharakter erhielt und für ein Menschenalter maßgebend bestimmt wurde. Der Mann des Schicksals wurde Mantegna auch dadurch, daß er durch seine allzu einseitig auf plastische Wirkung, Nachbildung der antiken Bildwerke, Raumillusion und naturalistische Durchbildung gerichtete Kunst die Ansätze einer koloristischen und zugleich intimen, novellistischen Richtung der Malerei, wie sie sich in Pisanello und einzelnen gleichzeitigen Venezianern schon angekündigt hatte, für Jahrzehnte zurückdrängte; freilich schließlich zu ihrem Segen, da die Künstler erst dadurch die Form verstehen und voll beherrschen, die Gesetze der Komposition und Perspektive handhaben lernten.

Mantegna war der gründlichste Kenner der Kunsttheorie, war einer der gelehrtesten Archäologen seiner Zeit und vereinigte damit eine so feine Beobachtung und treue Wiedergabe der Natur und seiner Umgebung, daß der Beschauer seine Darstellungen mitzuerleben glaubt. Wenn er, wie er es mit Vorliebe tut, seine Motive der antiken Mythe oder Geschichte entlehnt, wirkt er so lebensvoll und überzeugend, daß ihn Giovanni Santi in seinem Lehrgedicht als einzigen Zeitgenossen neben die alten Meister stellt, wie denn in der Tat sowohl Raffaels klassischer Stil wie Rubens Barockkunst auf dem Studium von Mantegnas Kunst basieren. Selbst heute noch besitzen wir vom römischen Leben, trotz aller archäologischen Fortschritte, kein lebensvolleres Bild als in Mantegnas Fresken und Kartons. Dies gilt schon für Mantegnas Fresken in der Kapelle der Eremitani (Abb. 324 und 325); die Szenen aus dem Leben des hl. Jacobus sowohl wie das Martyrium des hl. Christoph führen uns in die kühle, vornehme, von rücksichtsloser Energie geladene Welt des alten Römertums; und der junge Zwanziger weiß durch sein Vorbild seinen weit älteren und altertümlicheren Mitarbeitern in diesem Freskenzyklus einen ähnlichen Charakter aufzuzwingen. Die außerordentlich plastische Wirkung seiner Gestalten, die noch dadurch verstärkt wird, daß er sie meist ganz in den Vordergrund stellt, mildert der Künstler wesentlich durch die Kulissen mächtiger Bauten von antikem Charakter, vor die er sie stellt. Wird dadurch der antikische Eindruck seiner Darstellungen noch erhöht, so ist die lebendige Wiedergabe doch so groß, daß weder die Figuren noch ihre Umgebung den Eindruck der Nachahmung oder theaterhaften Aufmachung hervorrufen, sondern voll aus dem Leben gegriffen scheinen. Dadurch wirken Mantegnas Fresken monumentaler und einheitlicher als alle Florentiner Fresken aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, die der Sixtinischen Kapelle nicht ausgenommen.

Nicht weniger lebendig und doch wesentlich verschieden sind die etwa ein Jahrzehnt nach den Eremitani-Bildern begonnenen Fresken im Kastell

zu Mantua, namentlich in der Camera degli Sposi (Abb. 326 u. 327). Um die Gestalten in diesem bescheidenen Ehegemach des Lodovico Gonzaga und seiner Gattin Barbara von Brandenburg nicht zu kolossal und aufdringlich erscheinen zu lassen, hat Mantegna die Versammlung der zahlreichen Familie, ihrer Beamten und Bediensteten nebst dem Lieblingsgaul des Marchese und seiner Meute vor prächtige Vorhänge gestellt, die zurückgeschlagen sind und den Blick in eine phantastische Berglandschaft mit antiken Städten und Burgen öffnen. Die Decke malt er gewölbt und läßt den Himmel durch eine runde Öffnung sehen, über deren Brüstung Mädchen herabschauen und zwischen deren kleinen Säulen Putten herumklettern, die perspektivisch in Untersicht gesehen sind. So weist er schon den Weg, den mehr als ein halbes Jahrhundert später Correggio in seinen Deckenbildern beschreitet, und den der Barock zum Prinzip erhebt und bis zur „Froschperspektive" durchführt. Mit ähnlichen Familienbildern, als Jagdszenen oder Vereinigungen zu Spiel und Tanz arrangiert, hatten die fürstlichen Familien Oberitaliens nach französischen Vorbildern schon seit dem Anfange des Quattrocento ihre Schlösser dekorieren lassen; aber was sind jene nur kulturgeschichtlich interessanten Darstellungen, von denen uns namentlich die Fresken im Hofe des Palazzo Borromeo in Mailand eine Vorstellung geben, neben diesen monumentalen Gruppenbildern, deren wuchtige Gestalten in ihrem vornehmen Ernst und schlichten Verkehr ein imposantes und zugleich intimes Bild dieser durch Tüchtigkeit, Bildung und moralische Haltung vor allen anderen Herrscher- und Tyrannenhöfen Italiens ausgezeichneten Familie darbieten.

Mantegnas vorwiegend plastischer Sinn kommt auch in einer Reihe von kleineren Bildern aus der antiken Mythe und Geschichte und dem Alten Testament, die in Nachahmung von Bronzereliefs gemalt sind und zum Schmuck der Wände oder als Einsätze von Möbeln dienten, deutlich zum Ausdruck, am stärksten aber in seinen neun großen Kartons mit dem Triumphe Cäsars. Sie waren wohl als Vorlagen für Wandteppiche gedacht, die er gleichfalls für das Stadtschloß der Gonzaga entwarf (jetzt in Hamptoncourt). Gerade durch diese, leider durch Übermalung arg beschädigten Kompositionen hat der Künstler die Ausbildung der Hochrenaissance mehr als ein anderer vorbereitet. Nach anderer Richtung hat Mantegna durch seine Tafelbilder in ähnlicher Art anregend und umgestaltend auf die Malerei namentlich Oberitaliens eingewirkt. Seine früheste Altartafel, der noch vor den Eremitani-Fresken gemalte, jetzt in der Brera befindliche Lukasaltar (vollendet 1453), ist noch nach dem Vorbild Squarciones in spätgotischer Art aus lauter einzelnen Tafeln mit je einem Heiligen zusammengesetzt, die ursprünglich in einem gotischen Rahmen vereinigt waren. Donatellos Hochaltar in Santo wies dem jungen Künstler alsbald ganz neue Wege; die große Altartafel von San Zeno in Verona (vollendet 1459) ist die Übertragung dieses bronzenen Altarwerkes ins Malerische. In einer engen Pfeilerhalle stehen je vier männliche Heilige zur Seite des Thrones der Gottesmutter,

den Engel umspielen und zu dem Fruchtkränze von der Decke herabhängen (Abb. 328—331). Hier ist zum erstenmal die Verehrung der Maria durch eine Schar andächtiger Heiliger in einheitlicher Komposition und starker Tiefenwirkung, bei nur noch angedeuteter äußerlicher Trennung in ein Triptychon durch die beiden mittleren Säulen der Einrahmung, zur Darstellung gebracht, und zwar mit solcher Monumentalität, daß diese Auffassung für die Altartafeln mit der Madonnenverehrung fortan in Oberitalien vorbildlich wird. Als der Künstler das gleiche Thema sehr viel später in der Madonna della Vittoria (1495) wieder aufnahm, hat er die schwere Pfeilerhalle in eine halboffene Laube von Zitronen-Girlanden verwandelt und die Heiligen nebst dem Stifter Francesco Gonzaga dicht um den Thron der Maria versammelt. Noch später entstanden die „Madonna in der Glorie“ (Sammlung Trivulzi, Mailand) und die kleinere Madonna mit Johannes und Magdalena (National Gallery); hier stehen die Figuren vor hellem Himmel oder in freier Landschaft, die letzte, freieste Fassung dieser Komposition, deren das Quattrocento fähig war.

Mantegna war kein Kolorist; seine Richtung auf strenge Zeichnung, plastische Rundung und äußerste Durchführung läßt in seinen Tafelbildern die Farben meist kühl und gelegentlich selbst hart, seine Ausführung leicht allzu sorgfältig erscheinen. Aber sie haben, auch abgesehen von dem monumentalen Aufbau der großen Madonnenbilder, neben seinen Fresken und Kartons ihre eigentümlichen Vorzüge und haben gerade durch sie auf seine Zeitgenossen mit am meisten eingewirkt. Auch hier wie in seinen seltenen Porträts (Abb. 334) zeigt sich, wie Vieles und Wesentliches er Donatello verdankt. Seine frühesten Madonnen in den Galerien zu Bergamo und Berlin (Abb. 332, Taf. XIV) verraten in der Art, wie sie vor schwarzen Grund gestellt und in matten Farben gehalten sind, nicht weniger auch in ihrem strengen Wirklichkeitssinn, ihrer innigen Empfindung und im ganzen Aufbau das Vorbild von Ton- und Bronzereliefs, wie sie Donatello gerade damals in Padua in größerer Zahl modellierte. Noch stärker tritt der herbe Naturalismus des jungen Meisters im Anschluß an sein großes Vorbild in der „Klage um den toten Christus“ hervor, die jetzt die Galerie der Brera besitzt (Abb. 333). Ähnliches gilt von seinen fast zart aufgefaßten Darstellungen des hl. Sebastian (Abb. 336) und hl. Georg (Abb. 337) und von den Predellentafeln mit der Passion Christi. Sie haben zur Umgestaltung der Kunst in Oberitalien wesentlich beigetragen, während seine späteren kleinen Tafelbilder, selbst das Triptychon der Anbetung der Könige und seine vielbewunderten mythologischen Darstellungen für das Kabinett der Markgräfin Isabella (Abb. 338) durch ihre miniaturartig feine Durchführung und trockene Behandlung fast mehr auf die nordische Kunst, namentlich auf Dürer, als auf die italienische Malerei eingewirkt haben. Den größten Einfluß südlich wie nördlich der Alpen hat aber Mantegna durch seine Kupferstiche ausgeübt; wie sie seine Darstellungen in weiteste Kreise brachten, so hat ihre vollendete bildartige Durchführung der Kunst des Kupferstichs ganz neue Bahnen gewiesen (Taf. XV).

Mantegnas Kunst hat im Gebiet seiner engsten Tätigkeit, in Padua und Mantua, keine nennenswerten Nachfolger gehabt; im Gegensatz zu seinem großen Vorbild Donatello war es ihm Bedürfnis, seine Entwürfe möglichst selbst bis ins kleinste durchzuführen; er brauchte und duldete daher kaum Gehilfen. Erst in einer gewissen Entfernung vom großen Meister machte sich die außerordentliche Wirkung, die von ihm ausging, in fruchtbarer Weise geltend; hier kamen örtliche Bedingungen und Einflüsse von dritter Seite zusammen, um eine tüchtige eigenartige Kunstentfaltung zu ermöglichen. Schon die wesentlich älteren Mitarbeiter Mantegnas an den Fresken in den Eremitani, ein Ansuino da Forli und Bono da Ferrara, beweisen in diesen Arbeiten, daß sie von der altertümlichen Richtung ihres Brotherrn Squarcione und vor allem schon in ihrer Heimat von der echten Kunst eines Piero della Francesca beeinflußt waren, ehe der junge Mantegna ihr Vorbild wurde. In der Bildung der derben vollplastischen Gestalten, vor allem aber in der feinen Beleuchtung sind sie die Vorläufer der ferraresischen Malerschule, die ihr Bestes dem Vorbild Mantegnas verdankt, aber durch ihren ausgesprochen koloristischen Sinn etwas Eigenes dazubringt. Das Hauptdenkmal, das diese Meister heute noch aufs beste vertritt: die Fresken im Palazzo Schifanoja zu Ferrara (Abb. 340 u. 341) — Szenen aus dem Leben und Treiben des Borso d'Este, darüber astrologisch-sinnbildliche Figuren und zu oberst Triumphwagen der Sterngötter mit bezüglichen Darstellungen — verrät den starken Einfluß von Mantegnas Fresken im Mantuaner Palast. Diese Fresken in Ferrara sind ein Monument der höfischen Kunst Oberitaliens, in ihrer Bedeutung den Mantuaner Fresken zu vergleichen und von größtem kulturhistorischen Interesse; deutlich bekundet sich in ihrem Inhalt der Einfluß der französischen Kunst. Francesco Cossa († 1477), auf den die meisten Bilder zurückgehen, ist barocker in den Formen der Gestalten wie der Bauten und phantastischen Felslandschaften, weniger monumental und unruhiger in den Bewegungen, aber noch lebendiger und vor allem von großer Tiefe und Leuchtkraft der harmonischen Farben. In seinen Altartafeln, wie die in der Pinakothek zu Bologna, wirkt in ihren fast bäuerisch derben Figuren die plastische Wirkung allzu aufdringlich (Abb. 339).

Wie in kleinlicherer und trockenerer Weise Cossas bolognesischer Zeitgenosse Marco Zoppo († nach 1498) Ähnliches erstrebt, zeigt die große, durch ihre pikante Farbenzusammenstellung heller gelber und blauer Töne eigenartige Altartafel des Berliner Museums, das auch von dem ferraresischen Hauptmeister, Cosmè Tura (1432—1495), das hervorragendste Altarwerk besitzt (Abb. 347). In reichster Architektur mit Säulen von buntfarbigem Marmor, phantastischen Kapitälen, Reliefs auf Goldgrund und offenem Sockel, der den Durchblick auf eine Hafenstadt an felsigen Gestaden gestattet, stehen die zierlichen hl. Jungfrauen in pretiöser, stummer Haltung und die beiden geistlichen Heiligen als stattliche Hüter zur Seite der Maria. Ganz ähnlich aufgebaut ist eine andere große Altartafel mit fast gleicher An-

ordnung der Heiligen von dem jüngeren Ercole Roberti da Ferrara († 1496), dem eigentlichen Koloristen der Schule, der im landschaftlichen Fernblick dieses Bildes (Abb. 348) und noch mehr in der Landschaft bei sinkendem Tag im Johannes d. T. der Berliner Galerie schon als Stimmungsmaler, wie kaum ein zweiter im Quattrocento sich bekundet (Tafel XVI). Besonders stark tritt sein koloristisches Talent und tüchtiges Helldunkel in den Predellenbildern der vatikanischen Galerie zutage (Abb. 345), worin auch seine bedeutende Erzählergabe voll zur Geltung kommt. Unruhig im Aufbau, in der Komposition und in der faltigen Gewandung, barock in den Architekturen ihrer Bilder wie in der landschaftlichen Ferne, die sie als Bewohner der flachen Poebene in der Sehnsucht nach den Bergen mit phantastischen Felskuppen ausstatten, hastig und leicht ungeschickt in bewegten Darstellungen, hager und herb in ihren Gestalten sind diese Maler Ferraras gelegentlich in ihren Einzelfiguren von monumentaler Größe und doch zugleich von einem so schlichten Naturgefühl wie es selbst Mantegna nicht besitzt; so Cossa im Gemälde der „Winzerin" (Berlin, Abb. 344) und in seinen Hieronymus-Darstellungen (Galerie Ferrara) oder Cosmè Tura in seinem ähnlichen hl. Giacomo della Marche in der Nationalgalerie zu Rom und in dem großartig bewegten, „sich kasteienden hl. Hieronymus" der National Gallery (Abb. 346). Auch ein Lorenzo Costa (1460—1535, Abb. 351—354) und Francesco Francia (1450—1518, Abb. 357) gehören in ihren tüchtigen früheren Arbeiten zu diesem Kreise und haben zum Teil noch ähnliche Vorzüge bei größerer Einfachheit und Ruhe, die später in nüchterne Steifheit und Kälte ausartet.

Eine eigenartige, in Italien fast alleinstehende Richtung der paduanischen Kunst, die besonders stark den Einfluß vom Norden, namentlich von Deutschland zeigt, kommt in einer Anzahl von Werken der Kleinplastik und in den Bildern eines Bernardo Parentino (geb. 1427) — wie u. a. auch bei E. Roberti (vgl. sein „Trio", Abb. 350) — zum originellen Ausdruck: die Darstellung derber Genrefiguren aus den untersten Volksklassen und phantastischer Spukszenen. Parentinos „Versuchung des hl. Hieronymus" in der Galerie Doria zu Rom und seine Darstellung von armseligem „Fahrenden Volk" in der Berliner Galerie sind dafür ebenso charakteristisch wie die Bronze- und Tonfigürchen von Bauern und Holzhackern, Hexen, Krüppeln und Kranken, die „Höllenberge" und ähnliche Darstellungen, die man dem Bellano und Riccio zuschreibt. Offenbar haben die gelehrten Herren der Universität, in deren Besitz diese Stücke sich befanden, an solchen humoristischen Volkstypen und Teufeleien ihren besonderen, halb snobbistischen Spaß gehabt, ja vielleicht gar bei ihrer Erfindung mitgewirkt, wie sie den Künstlern auch bei den Motiven, den gelehrten Inschriften darauf, bei der Ausklügelung ihrer Pseudonymen behilflich waren und dadurch der Kunstgeschichte harte Nüsse zu knacken gaben. Keine andere Schule in Italien zeigt so stark die Keime zum Manierismus und Barock und zugleich noch die Traditionen des

späten Mittelalters, hat aber dabei solche urwüchsige Frische und Derbheit wie gerade diese paduanisch-ferraresische Schule des Quattrocento.

Den Ferraresen stehen die wenigen gleichzeitigen Maler von Modena, der zweiten Residenz der Este, nicht viel nach. Namentlich die Pietà von Bartolomeo Bonascia in Modena (dat. 1475, Abb. 355) ist ihnen in plastischer Wirkung gewachsen, in vornehmer Ruhe sogar überlegen.

* * *

In Ferrara wie in Mantua waren die kunstsinnigen Herrscher aus dem Geschlecht der Este und Gonzaga die belebende Kraft, welche die Kunst hier entstehen und erblühen ließ; es war im guten wie im schlechten Sinne eine höfische Kunst, die ihre Anregung von außen bekam, aber zur Entwicklung einer großzügigen Architektur und Plastik nicht bodenständig genug war. Die wenigen Plastiken, große wie kleine, namentlich die Medaillen, werden meist von fremden Künstlern ausgeführt, und die reizvolle Backsteinarchitektur Ferraras unterscheidet sich wenig von jener der ganzen Poebene. Für die besondere Sorge des estensischen Fürstengeschlechts für sein Land ist es charakteristisch, daß Ercole II. Filaretes Verlangen nach breiten schnurgeraden Straßen in Ferrara wirklich zur Ausführung brachte, zugleich mit verschiedenen nützlichen hygienischen Bestimmungen, während er selbst sich wohlweislich abseits hielt in seinem malerischen alten Kastell oder in seinen Villen mit ihren prächtigen Gärten. Aber was ein kleiner Hof ohne größeres Hinterland zu wirklicher Förderung aller Künste tun konnte, geschah in Mantua wie in Ferrara. Namentlich die Pflege der Kleinkunst und des Handwerks ließen sich Fürst und Fürstin in reichstem Maße am Herzen liegen. Zahlreiche Urkunden, die aus dieser Zeit erhalten sind, beweisen, daß neben den reich beschäftigten Miniaturmalern und Goldschmieden die ersten Maler Ferraras und zum Teil auch Mantuas für die Kostüme des Hofes, für die Schabracken der Pferde und Hunde, für den ganzen Hausrat, für Wandteppiche, für die vielen Feste und Vorstellungen die Zeichnungen liefern und manches selbst anfertigen mußten. Aber leider ist uns gerade von alledem fast nichts erhalten; wir können uns daher nur aus den Aufträgen und Zahlungen an die Künstler eine schwache Vorstellung davon machen, wie prächtig und künstlerisch, wie einheitlich die fürstlichen Paläste und Villen ausgestattet, die Menschen selbst geschmückt gewesen sein müssen. Eine kleine Entschädigung für alles Verlorene geben uns die Bronzestatuetten der Isabella d'Este, jetzt im Wiener Hofmuseum, die aber doch auch nur Wiederholungen nach Anticos Goldstatuetten waren, oder der Schreibschrank derselben hohen Dame und der Standspiegel der Isotta da Rimini, beide jetzt im Victoria- und Albertmuseum.

So außerordentlich die Leistungen sind, die in Padua seit der Mitte des Jahrhunderts in der Plastik durch Donatello und seine Werkstatt und in der Malerei durch Mantegna vollbracht werden, so wenig bedeutend ist

daneben das, was gleichzeitig in Bauten hier ausgeführt wird. Von den Nachbarstädten, die gleichzeitig unter dem Einfluß der Paduaner Kunst stehen, besitzt Mantua zwar zwei der für die Entwicklung der Kirchenbaukunst wichtigsten Bauten, die nach Albertis Plänen errichteten Kirchen S. Sebastiano (Abb. 286) und San Andrea (Abb. 285 und 287), aber sie sind keine bodenständige Kunst. In Ferrara schließen sich die Kirchenbauten im Stil den Backsteinbauten der Lombardei an; von den Palastbauten sind einige durch ihre reizvolle Dekoration ausgezeichnet. Origineller ist Bolognas Renaissancearchitektur, namentlich die Palastanlagen, deren die reiche Stadt aus dieser Zeit eine beträchtliche Zahl aufweist. Es sind fast ausnahmslos Backsteinbauten, deren Erdgeschoß regelmäßig durch die der Stadt eigentümlichen Straßenhallen auf Pfeilern oder Säulen eingenommen wird, mit reichgebildeten Loggien in den Höfen.

Bedeutender ist die Plastik in diesen von Padua abhängigen Städten und fürstlichen Höfen, schon infolge der langen Tätigkeit Donatellos in Padua und der großen Werkstatt, die er hier bildete. Sein jung verstorbener Schüler Giovanni da Pisa hat durch einen Tonaltar in den Eremitani der Kapelle Mantegnas ein würdiges Mittelstück gegeben: die Madonna von sechs Heiligen umgeben, als Predella die Anbetung der Könige, im Giebel köstliche Putten. Diese in malerisches Relief übersetzte freie Wiederholung von Donatellos Bronzealtar im Santo ist wohl die tüchtigste Arbeit, die überhaupt von einem Schüler Donatellos erhalten ist. Aber Giovanni war Toskaner; das sind auch zwei andere tüchtige Paduaner Nachfolger Donatellos, Niccolo Baroncelli († 1459) und Domenico di Paris, deren große Bronzegruppe im Dom zu Ferrara und deren Stuckreliefs im Palazzo Schifanoja ebenda den Arbeiten des Giovanni da Pisa kaum nachstehen. Seinerzeit galt ein anderer Schüler, der Paduaner Bartolommeo Bellano († 1498), als der hervorragendste Bildhauer Paduas und überhaupt des ganzen Gebiets von Venedig; sandte ihn doch die Republik deshalb 1479 mit Gentile Bellini zum Sultan Mahomed auf dessen Ersuchen. Seine zahlreichen Arbeiten (Abb. 366 u. 367) rechtfertigen keineswegs diesen Ruf; weder die kleinen Bronzetafeln im Santo mit zahllosen Figürchen und stillosen Hochreliefs, noch seine großen bronzenen Grabtafeln oder die nüchternen Marmorreliefs in der Sakristei und verwandte kleinere Reliefs in Marmor und Ton. Es sind meist wenig belebte Nachahmungen nach Donatellos Vorbildern in Padua. Ähnliches gilt von einem anderen, obgleich ihm in seinen besten Arbeiten überlegenen jüngeren Paduaner, Giovanni Minelli († nach 1527), dessen Hauptwerke größere Tonreliefs sind. In seinen seltenen größeren Bildwerken ist auch sein Paduaner Zeitgenosse Andrea Riccio (1470—1532) ihnen kaum überlegen, aber seine reiche Phantasie und sein ungewöhnlicher Formensinn führten ihn darauf, seine Meisterschaft in der Bronzetechnik für die Herstellung von Werken der Kleinplastik auszunutzen, Figürchen und namentlich kleine Gebrauchsgegenstände für kirchlichen wie für privaten Gebrauch mit

reichstem Figurenschmuck herzustellen, womit er größten Beifall und starke Nachfolge fand (Abb. 365—368). Mit den mannigfaltigen bronzenen Einrichtungsgegenständen, namentlich für den Arbeitstisch: den Kästchen, Tintenfässern, Lampen, Leuchtern, Glocken, Vasen, Gußtafeln usf., in deren phantasievoller Erfindung und Ausstattung mit figürlichem und ornamentalem Schmuck er unerschöpflich war, kam er dem Bedürfnis der wohlhabenden Gelehrten Paduas wie der reichen Kaufleute Venedigs entgegen; und gleichzeitig sorgte er für die Ausstattung der Kavaliere und jungen Damen durch Anfertigung bronzener Schwert- und Dolchgriffe, Hutagraffen, Schmuckkästchen, Scherenetuis, wie er die Kirchen und Kapellen mit großen Osterkerzenleuchtern, kleineren Altären, Tabernakeln und Grabmonumenten versorgte. Vor allem förderten die humanistisch feingebildeten, für Kunst begeisterten Damen der untereinander nahverwandten und verschwägerten Fürstenhöfe Oberitaliens diese Kunsttätigkeit der Paduaner Künstler, die sie zum Teil an ihre Höfe zu ziehen wußten.

Durch die weite Verbreitung dieser Statuetten, der zierlichen und amüsanten Gebrauchsstücke und der einzelnen Teile, aus denen manche bestanden, in Probe- und Nachgüssen hat der Künstler zur Förderung des Geschmacks im Kunsthandwerk erheblich beigetragen. Dies gilt nicht nur von Oberitalien, wo sich eine ganze Schule von zum Teil sehr tüchtigen und tätigen Kleinkünstlern, den »Ulocrino«, »Moderno«, »Antico« u. a. leider meist anonymen Künstlern um ihn bildete, sondern auch von Deutschland, zumal von den Werkstätten in Augsburg und Nürnberg. Andererseits ist diese Lust zur Anfertigung kleiner, künstlerisch ausgestatteter Gebrauchs- und Schmuckgegenstände, zu genreartiger Ausgestaltung der Darstellungen, die Freude am Fabulieren schon ein nordischer Zug, wie wir ihn in Oberitalien von jeher beobachten, und ist durch ältere verwandte Arbeiten vom Norden der Alpen: den burgundischen Goldschmiedearbeiten, den oberrheinischen frühen Stichen, den mittelrheinischen Tonmodeln, mit angeregt worden. Der außerordentlich umfangreichen Beschäftigung der Bronzewerkstätten Riccios und seiner Nachfolger verdankt Padua, daß die von Donatello hier begründete große Gießhütte sich weiter blühend entwickelte, so daß sie neben Florenz bis in die Zeit des Barocks der Mittelpunkt des Bronzegusses in Italien blieb.

* * *

Ebenso ausgiebig und bedeutend, aber noch selbständiger ist die Plastik Bolognas in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Abgesehen von dem ganz reinen Florentiner Francesco di Simone, der in seinen Grabmonumenten, namentlich im Denkmal Tartagni in San Domenico zu Bologna und der Barbara Manfredi († 1466) im Dom zu Forli, sich unmittelbar an das Vorbild Verrocchios und Desiderios anschließt, ist es Niccolo dall' Arca

(† 1494), dem Bologna seine besten und vor allem seine eigenartigsten Bildwerke verdankt. Der Künstler war aus Bari gebürtig, kann aber seine künstlerische Ausbildung nicht dort, sondern wohl nur in Mittelitalien erhalten haben. Eine große bemalte Tongruppe der Klage um den Leichnam Christi in S. M. della Vita (1463) ist von einem so krassen Naturalismus, aber auch von solcher Gewalt in der Schilderung des Schmerzes bis zum wilden Aufschrei der Verzweiflung, daß nur Donatellos Darstellungen der Beweinung ihm als Vorbild gedient haben können (Abb. 370). In ihrer furchtbaren Wahrheit erscheint diese Gruppe wie die Beweinungsbilder Crivellis, die gleichzeitig in der Mark Ankona entstanden, wie der unbewußte Aufschrei mitfühlender Augenzeugen über all das gräßliche Morden in den Familien, über alle Kriegsgreuel, die gerade damals Bologna und die Mark furchtbar heimsuchten. Von solchen Szenen des gräßlichsten Jammers bis zu Bellinis rührender Klage der Engel um den Leichnam des Herrn bedurfte es Jahre der Beruhigung, die Niccolo selbst gerade in einem längeren Aufenthalt in Venedig gefunden zu haben scheint. Als er zurückkehrte, meißelte er den Marmordeckel der Arca des hl. Dominicus in der Namenskirche des Heiligen zu Bologna (1469—1473) mit ihren zierlichen Figürchen von Engeln, Propheten und Heiligen, Gestalten in ihrer schmucken Zeittracht von so wundervoller Frische, Freiheit der Haltung und Meisterschaft der Ausführung, daß sie hinter den jugendlichen Gestalten Verrocchios und des jungen Leonardo, die gleichzeitig entstanden, kaum zurückstehen (Abb. 369). Neben Niccolo gelingt auch dem mit ihm zugleich in Bologna und an den Höfen der Gonzaga und Este arbeitenden Mantuaner Sperandio ein so imposantes Werk wie die Tonbüste eines Bologneser Professors im Berliner Museum (Abb. 372) oder die liebenswürdige thronende Madonnenstatue im Victoria- und Albertmuseum (Abb. 373). Die Wucht und Lebensfrische jener Büste besitzen auch die Porträts auf seinen Medaillen (Abb. 374), in denen er dem Pisanello nahekommt, hinter dem er freilich in Stilgefühl und in Phantasie, namentlich in Erfindung der Rückseiten weit zurücksteht.

Die Gruppen in der Art der des Niccolo dall' Arca, — außer den Beweinungsgruppen, dem sogen. hl. Grabe, auch solche mit der Anbetung der Hirten oder der Könige, die wegen der Zahl ihrer Figuren der Aufstellung in einer besonderen Nische bedurften, — fanden großen Anklang beim unteren Volk, namentlich durch die Arbeiten des Modenesen Guido Mazzoni (1450—1518). Der tüchtige Naturalismus wurde aber durch ihre Wirkung wie lebende Bilder und durch das Bestreben, diese Szenen genrehaft zu gestalten, allmählich ins Nüchterne und Banale gezogen (Abb. 375). Ihre Nachahmungen führen schließlich zu den hl. Krippen mit ihren zahllosen kostümierten kleinen Figürchen, die im 18. Jahrhundert in Süditalien sich der größten Beliebtheit erfreuten.

* * *

Die Auswirkung der Kunst Mantegnas nach dem Westen, namentlich nach der Lombardei macht sich kaum geringer als jene nach dem Süden geltend; freilich nicht so fruchtbar und bedeutend. In Verona hat erst der Einfluß von Venedig gegen den Ausgang des Quattrocento eine wirklich lebenskräftige, eigenartige Kunst wieder ins Leben gerufen. Die Nachfolge Mantegnas, wie sie in den Werken der Benaglio, des Domenico Morone (Abb. 356) und selbst noch des Liberale da Verona in seiner früheren Zeit zu uns spricht, hat nichts Hervorragendes geschaffen, nichts, was an die frühere große Zeit Veronas oder an die spätere venezianische Epoche heranreicht. Die beiden von uns reproduzierten Sebastiandarstellungen von Liberale (Abb. 358) und Francesco Bonsignori (Abb. 359) zeigen, was hier im Anschluß an Mantegna im günstigsten Falle geleistet werden konnte; der dem Bonsignori zugeschriebene Sebastian in der Berliner Galerie ist sogar eines Mantegna würdig, ja übertrifft ihn fast in Einfachheit und toniger Wirkung. Weiter nach Westen hin ist Vincenzo Foppa der Vermittler von Mantegnas Kunst gewesen (Abb. 360 und 361); nennt ihn doch Filarete einen Schüler Squarciones. Die starke Plastik seiner Figuren erzielt er mehr durch ein kräftiges Helldunkel, worin er der ganzen Mailänder Schule vorbildlich wird und Leonardos Kunst vorbereitete. Von Foppa her haftet, gerade im Gegensatz gegen die lombardische Plastik der Zeit, auch den tüchtigsten Bildern dieser Mailänder Schule, selbst noch zur Zeit der Hochrenaissance, eine gewisse nüchterne Ruhe an, die bei geringeren Künstlern fast in Starrheit ausartet. Und doch besitzt Mailand in der Portinari-Kapelle von San Eustorgio mit dem reliefierten Engelreigen im Tambur der Kuppel (Abb. 362) und den Fresken mit Darstellungen aus dem Leben und Sterben des hl. Petrus Martyr einen Raum von so reinen Renaissanceformen und reinster Renaissanceempfindung in Schmuck und Farbe, wie Italien nur wenige im ganzen Quattrocento aufzuweisen hat; dank nicht am wenigsten den stilvoll verteilten, ernsten und trefflich erhaltenen Fresken des Lombarden „Vincenzo“ (wohl Foppa), der diesen Bau des Florentiners Michelozzo ausmalte. Die lombardischen Nachfolger Foppas stehen durch den Einfluß, den die Kunst eines Bramante und Leonardo auf sie übte, schon der Kunst des Cinquecento näher; so namentlich am stärksten Bramantino und Andrea Solario. Reiner quattrocentistisch sind die früheren Gemälde und Fresken des Ambrogio Borgognone (†1523), der sich in seinen schlichten, wenig bewegten, aber fein empfundenen und farbig reizvollen Kompositionen noch sehr an Foppa anlehnt (Abb. 363 u. 364).

PLASTIK UND MALEREI IN FLORENZ IN DER ZWEITEN HÄLFTE DES QUATTROCENTO

In der Florentiner Kunst des Quattrocento tritt eine einschneidende Wendung ein um die Mitte des Jahrhunderts. Auch in dieser neuen Epoche, die sich bis gegen das Ende des Jahrhunderts auslebt, um — fast plötzlich — einer neuen Kunst Platz zu machen, ist zwar die Entfaltung der verschiedenen Künste eine beinahe gleichmäßige, harmonische, aber die Plastik behält doch in gewisser Weise weiter die Führung. Donatellos mehr als zehnjährige Abwesenheit von Florenz seit 1443 förderte eine Gegenströmung gegen seine herbe, dramatische Kunst, wie sich eine solche schon in den Werken des Luca della Robbia vorbereitet hatte, namentlich seitdem dieser in der wetterbeständigen Glasur seiner Tonbildwerke ein Mittel gefunden hatte, seine tief und innig empfundenen Kompositionen von vollendeter Formenschönheit und feinstem Geschmack noch zarter und weicher zu gestalten. Als Donatello fast siebzigjährig aus Padua nach Florenz zurückkehrte, fand er die Kunst, vor allem die Plastik, wesentlich verändert. Die jungen Künstler, die zu Meistern herangewachsen waren, erstrebten nicht mehr in erster Linie und mit allen Mitteln das Große, Charakteristische, sondern das Gefällige, die Schönheit im Aufbau und in der Durchbildung, die vollendete Zurgeltungbringung des verschiedenen Materials, in dem sie ihre Bildwerke ausführten.

Gerade die Erweiterung und Vervollkommnung in der Benutzung verschiedensten Materials gab den Bildnern die Möglichkeit, ihr Streben nach Ausdruck, vollendeter Anmut, treuer und farbiger Wiedergabe der Körperoberfläche und feiner Charakterisierung der Gewandung nach ihren Stoffen voll zu befriedigen. Der Charakter des Materials beeinflußt zugleich nicht unwesentlich auch Auffassung und Behandlung der Künstler und schreibt ihnen die Art ihrer Betätigung vor. Die einen, als Steinmetzen und Marmorbildhauer ausgebildet, werden zum dekorativen Schmuck der Bauten herangezogen und betätigen sich zum Teil selbst hervorragend als Architekten, die andern, im Goldschmiedehandwerk erzogen, vervollkommnen die Bronzetechnik; daneben bilden sie sich aber zugleich durch ihre vielseitigen Materialstudien auch als Maler aus und üben dadurch den stärksten Einfluß auf die Entwicklung der Florentiner Kunst in diesen letzten Jahrzehnten überhaupt, geben ihr sogar die Anregung zur Ausbildung des Cinquecento. Die Art des Materials wirkt zugleich mitbestimmend auf den Charakter ihrer Kunst: die Steinbildner verstehen im weichen Marmor, dem sie einen

besonderen Glanz und warmen Ton zu geben wissen, sowohl das Schmiegsame und Graziöse der Körperformen und seine glatte Oberfläche wiederzugeben, wie die Gelegenheit zu mannigfaltigen, gefälligen Formen und reichster Dekoration aller Arten von Monumenten und des Innenschmucks der Bauten auszunutzen; die Metallbildner und Techniker werden schon durch die Schwierigkeit der Arbeit in ihrem Material zu möglichster Beschränkung ihrer Kompositionen und zu sauberster Durcharbeitung ihrer Kunstwerke angehalten. Die einen wie die andern vervollkommnen dadurch die künstlerische Technik soweit, daß ihre großen Schüler um die Wende des Jahrhunderts mit der Überwindung technischer und theoretischer Schwierigkeiten nicht mehr zu kämpfen haben, sondern auf den geebneten Bahnen Neues erstreben und Höchstes erreichen konnten.

Die Richtung der Marmorbildner prägt am schärfsten und zugleich am reizvollsten Desiderio da Settignano aus (1428—1464). Obgleich er sich nicht selbst als Architekt betätigt, sind doch sein Tabernakel in S. Lorenzo (Abb. 379) und das Nischengrab des Staatssekretärs Marsuppini in S. Croce (Abb. 380) monumentale Aufbauten, die den architektonischen Sinn in Schönheit der Verhältnisse, delikatester Behandlung des Marmors, Reichtum und Geschmack des ornamentalen Dekors im Sinne dieser neuen Richtung ebenso stark bekunden wie diese in der Anmut der Gestalten und der Holdseligkeit ihres Ausdrucks zur Geltung kommt. Am deutlichsten spricht sie aber aus seiner Auffassung und Behandlung des Porträts. Desiderio ist der eigentliche Schöpfer des plastischen Einzelbildnisses; er prägt seinen Typus für ein halbes Jahrhundert, für die Zeit der drei großen Medici. In seinen Büsten wie in seinen Reliefporträts kommt der Florentiner Charakter in seinen gemütvollsten, zartesten Seiten zum Ausdruck; dies zeigt sich ganz besonders darin, daß sie bei Desiderio ausnahmlos Frauen- und Kinderbüsten, Bildnisse von jungen Mädchen und Knaben sind. Schon dadurch stehen diese Florentiner Porträtbüsten, wie die ihnen vorausgehenden Frauenbildnisse von Fra Filippo und Domenico Veneziano einzig da unter den Einzelporträts in Italien.

Hatten schon die Madonnenreliefs eines Ghiberti, Donatello und Luca in der mannigfachsten Weise die zarte Auffassung der Florentiner in dem Verhältnis von Mutter und Kind wiedergegeben, so sind diese Frauen- und Kinderporträts ein neuer, ganz individueller Ausdruck des echten Familiensinns im Florenz des 15. Jahrhunderts (Abb. 381 und Tafel XVIII). Nicht die Frau als Fürstin oder als bevorzugte Mätresse, wie an den Fürstenhöfen im übrigen Italien, sondern als Mittelpunkt der Familie, als die Herrin in der Kinderstube, der die Charaktere der großen Zeit in Florenz ihre erste Schulung verdankten, als vornehme Bürgersfrau tritt sie uns in den Schöpfungen der Florentiner Bildner entgegen. Desiderio insbesondere gibt sie jung, in voller Treue und Natürlichkeit, aber er versteht zugleich, sie mit einem eigenartigen Liebreiz, einer graziösen Beweglichkeit und einem feinen Anflug von neckischem

Humor auszustatten. Der kinderliebe Meister, aus dessen Cherubimfries an der Fassade der Pazzi-Kapelle (Abb. 383) eine ganz einzige Fülle verschiedenartigster köstlicher Kinderköpfe dem Eintretenden schon von weitem entgegenlachen, weiß einen Ausweg zu finden, um auch das Kind im Porträt darzustellen (Abb. 382). Donatello hatte der Kunst den Putto geschenkt oder wiedergeschenkt, aber nur als Typus; denn ein Kinderköpfchen völlig porträtartig als Büste wiederzugeben, erschien der gut bürgerlichen Auffassung der Florentiner zunächst noch nicht als zulässig. Dann aber fanden sie den Ausweg, daß sie ihre Knaben durch Tracht und Heiligenschein als den Christusknaben und den jungen Johannes, den Schutzheiligen von Florenz, charakterisierten und ihre Büsten auf den Altar ihrer Privatkapellen stellten. Von Desiderio wie von Antonio Rossellino, Mino, Luca della Robbia u. a. ist noch eine beträchtliche Zahl solcher Knabenbüsten in Marmor, Ton und Bronze erhalten, die an Liebreiz, jugendlicher, gelegentlich bis zum Übermut gesteigerter Fröhlichkeit jenen jugendlichen Frauen- und Mädchenbüsten nichts nachgeben, und die wie diese von dem frischen und herzlichen, im besten Sinne freien Verkehr in den Florentiner Familien dieser Zeit das sprechendste Zeugnis ablegen.

Im gleichen Geiste schaffen die Mitglieder verschiedener Florentiner Bildhauerfamilien, die zugleich als Architekten oder Innendekorateure tätig sind: die Rossellini und Majani. Als Architekten gehören Bernardo Rossellino und Giuliano da Majano zu den hervorragendsten Nachfolgern eines Brunellesco und Michelozzo, deren Richtung sie in wenig eigenartiger, aber anmutiger, fein empfundener Weise zu Ende führen (Abb. 385 u. 386). Ihr Bestes geben sie als Schmuckkünstler und reine Plastiker, namentlich Antonio Rossellino und Benedetto da Majano. A. Rossellinos Kapelle des Kardinals von Portugal in San Miniato (begonnen 1461) ist wohl der anmutigste, in seiner Ausstattung durch verschiedene hervorragende Künstler am besten erhaltene Innenraum, den Italien aus der Frührenaissance noch aufzuweisen hat. Das Grabmal vor allem verdient dies Lob durch seinen eigenartigen Aufbau, die Schönheit und tiefe Empfindung seiner Gestalten (Abb. 387). Auch die Kapelle der hl. Fina in der Collegiata zu San Gimignano von Giuliano und Benedetto da Majano (seit 1468) ist in ihrer Anordnung und reichen plastischen Ausstattung ein Raum von ähnlichem Reiz und ähnlicher Feinheit der Durchführung (Abb. 394). Von Antonio wie von Benedetto sind Altäre, Kanzeln, Tabernakel, Ziborien, Grabmäler — sämtlich aufs sauberste in Marmor ausgeführt und reich mit figürlichem und ornamentalem Schmuck bedeckt —, in Florenz, Mittelitalien und Neapel noch zahlreich erhalten; von ihren lieblichen Madonnenreliefs und Madonnenstatuen wie von ihren geschmackvollen und individuellen Büsten weisen die Sammlungen des Auslandes die Mehrzahl auf, darunter eine Reihe von Kinderbüsten, die mit denen von Desiderio in Anmut und Frische wetteifern (Abb. 387—398).

In Zahl und Umfang der Arbeiten, die von der gleichen Mannigfaltigkeit sind, werden diese Künstler noch übertroffen durch Mino da Fiesole

(1431—1484), einen Marmorbildner von außerordentlicher Leistungsfähigkeit, der in seinem Grabmal des Bischofs Salutati im Dom von Fiesole (Abb. 399) und im Monument des jungen Tornabuoni in der Minerva zu Rom (Abb. 400) Denkmäler von einer Eigenart und einer Anmut geschaffen hat, die denen der gleichzeitigen Florentiner Marmorbildhauer nichts nachgeben. Unter seinen zahlreichen Büsten sind die männlichen durch Wucht der Erscheinung und überraschende Wiedergabe der Individualität den Büsten eines Antonio Rossellino und Benedetto da Majano womöglich noch überlegen (Abb. 401 u. 403). In der Mehrzahl seiner mannigfaltigen Bildwerke, namentlich in den in Rom entstandenen, die er zum Teil mit dritten Künstlern zusammen arbeitete, macht sich dagegen bei diesem als Steinmetz aufgewachsenen Marmorbildner ein Nachlassen im Geschmack und in der Feinheit der Durcharbeitung, eine handwerksmäßige Oberflächlichkeit geltend. In Sauberkeit und Gleichmäßigkeit der Arbeit ist ihm Matteo Civitali aus Lucca (1436—1501) überlegen; von ihm ist namentlich in Lucca eine Reihe tüchtiger Arbeiten verschiedener Art erhalten, unter denen die Gestalten seiner Engel im Dom (Abb. 406), die Christusbüsten (Abb. 405) und das Relief der Fede im Bargello (Abb. 404) durch tiefe Empfindung und edle Formenbildung ausgezeichnet sind.

Noch in höherem Maße als diese Marmorbildner sind die gleichzeitigen Metallkünstler in Florenz durch die Vielseitigkeit ihrer Kunst wie durch ihre technische Gewandtheit und Erfindungsgabe ausgezeichnet. Von Haus aus Goldschmiede, und als solche sehr gesucht, haben sie sich doch vor allem im Bronzeguß betätigt und darin ihr Höchstes geleistet; sie waren daneben aber fast im gleichen Maße auch als Maler beschäftigt; ein Pollaiuolo zugleich als Zeichner für das Kunsthandwerk, als Stecher und Niellokünstler. Bestimmend für den Charakter ihrer Kunst ist ihre Tätigkeit als Bronzebildner, die ihnen zwar eine gewisse Herbigkeit und Schärfe gibt, aber sie zugleich zu sauberster Durcharbeitung anhält. Diese Vielseitigkeit hat die Künstler keineswegs zur Verflachung geführt: einem Antonio Pollaiuolo und vor allem einem Andrea Verrocchio verdankt Florenz vielmehr in der zweiten Hälfte des Quattrocento eine neue Blüte; der allzusehr aufs Gefällige, Unterhaltende ausgehenden Richtung der letzten Jahrzehnte des Jahrhunderts stellt sich wieder eine frische, kernige Kunst entgegen, der Italien verschiedene seiner großartigsten Monumente zu danken hat, und aus deren Schoße die großen Meister des Cinquecento, ein Leonardo und Michelangelo, hervorgingen.

Antonio del Pollaiuolo (1429—1498), dem sein jüngerer Bruder Piero als Gehilfe zur Seite stand, galt seiner Zeit als der bedeutendste dieser Künstler, unvergleichlich vor allem als Goldschmied. Als solcher ist er nach seinem Anteil am Silberaltar in der Domopera zu Florenz kaum zu beurteilen; in den beiden kolossalen bronzenen Papstdenkmälern in der Peterskirche ist er zwar sehr originell und monumental, namentlich in dem Wand-

grabmal von Innozenz VIII. (Abb. 408) mit der zweimal daran angebrachten Figur des Papstes, aber in den überschlanken Frauengestalten am Grabmal Sixtus' IV. (Abb. 407) wie in der Form dieses Grabmals ist er schon fast manieriert. Am bedeutendsten stellt sich der Künstler dar in den reichen Kompositionen der Stickereien mit den Darstellungen aus dem Johannesleben in der Domopera und in seinen, zum Teil mit Hilfe seines Bruders ausgeführten Gemälden. Wenn auch in der Haltung und in den Verhältnissen nicht immer glücklich, sind diese um 1460 bis 1480 entstandenen Gemälde, unter denen das Sebastiansmartyrium in der National Gallery eine der hervorragendsten Altartafeln des ganzen Jahrhunderts ist, ausgezeichnet durch die leuchtenden Farben und den fein empfundenen landschaftlichen Hintergrund (Abb. 412). In beiden ist der Künstler ein Neuerer. Die Landschaften, Ausblicke in das Arnotal, sind schon ganz naturwahr von hohem Standpunkte aus gesehen. Die Tiefe und Leuchtkraft der Farben und den warmen bräunlichen Ton erzielt der Künstler durch Beimischung von zähem Sanderakfirnis, wodurch er seine Bilder in ihrer Wirkung den Werken der großen niederländischen Meister anzunähern weiß. Besonders reizvoll ist er in Bildern von ganz kleinem Format, wie in den beiden „Herkulesarbeiten" der Uffizien (Abb. 414 u. 415), dem „David" im Berliner Museum (Tafel XIX) und „Apollo und Daphne" in der National Gallery (Abb. 413), die in der Sauberkeit der Durchführung, namentlich auch der Landschaft, den Goldschmied verraten. In der starken Rundung, in den tiefen Falten, den dunklen Schatten und grellen Lichtern, in dem tiefbraunen Ton seiner Gemälde gibt sich der Bronzebildner zu erkennen.

Wie A. Pollaiuolo war auch Andrea del Verrocchio (1436—1488) Goldschmied, Bildhauer und Maler zugleich, aber bei ihm überwog fast noch mehr als bei Pollaiuolo der Bronzebildner. Die großen Aufträge, die er gerade als solcher, namentlich für die Familie Medici auszuführen hatte, füllten den größten Teil seiner verhältnismäßig kurzen Laufbahn aus; er sah sich daher gezwungen, ähnlich wie Donatello, für manche anderen Aufträge, zumal für die größeren Marmorarbeiten und die Altartafeln, Schüler und Gehilfen heranzuziehen. Seine Schule wurde dadurch die bedeutendste, seine Werkstatt die umfangreichste in Florenz, aber nicht wenige der zahlreichen, an ihn herantretenden Aufträge mußten von handwerksmäßigen Gehilfen, einem Francesco di Simone, Lorenzo di Credi, Botticini u. a. ausgeführt werden. Um so vollendeter sind dafür die eigenhändigen Arbeiten Verrocchios, der mit großem Sinn für Aufbau und Form, frischer, heiterer Auffassung und feinem Naturalismus einen ungewöhnlichen Geschmack, Schönheitssinn und intime Auffassung verbindet. Eine Jugendarbeit ist der phantasievolle Marmorbrunnen in der Sakristei von S. Lorenzo. Das Bronzegrabmal Pieros und seines Bruders Giovanni dei Medici ebenda (Abb. 417), worin die Anbringung von jedem Bildnis ausgeschlossen war, muß nach Aufbau und Dekoration eines der vornehmsten Grabmonumente der Renaissance genannt werden; die Gruppe

des ungläubigen Thomas an Or San Michele (Tafel XXI), obgleich in einer nicht dafür bestimmten Nische aufgestellt, gehört zu den eindrucksvollsten Gruppen, die das 15. Jahrhundert erfunden hat; und das Reitermonument des Colleoni schließlich ist neben Donatellos Gattamelata das gewaltigste Reiterdenkmal aller Zeiten (Abb. 419); Reiter und Gaul erscheinen darin wie zusammengewachsen. In allen diesen Arbeiten verrät sich der rückwirkende Einfluß seines Schülers Leonardo.

Neben diesen imposanten Kolossalmonumenten hat der Künstler in den frühen, für den Palazzo Medici enstandenen Bronzen: dem Knaben mit dem Fisch (jetzt im Hof des Palazzo Vecchio, Abb. 422) und dem jugendlichen David (im Bargello, Abb. 418), zwei kleinere Arbeiten von einer Frische der Erfindung, einem Liebreiz der Erscheinung und einer Meisterschaft der Durchbildung geschaffen, die mit Desiderios gleichzeitigen jugendlichen Gestalten wetteifern, dessen köstliche Frauenbüsten er in seiner Marmorbüste der „Jungen Dame mit den Primeln", die sie mit beiden Händen an sich drückt, in der Schönheit der Bewegung und Linie noch übertrifft (Abb. 421). Seine verschiedenen Tonbüsten von Lorenzo il Magnifico (Abb. 420) und dessen Bruder Giuliano, nach denen wohl Bronzebüsten hatten ausgeführt werden sollen, sind Charakterköpfe von außerordentlicher Wirkung. Auch die großen Medici duldeten einen gewissen Kultus mit ihrer Persönlichkeit, hatten ihre Getreuen, hatten eine Art Hof, aber sie machten ihn möglichst wenig sichtbar. Von ihren bevorzugten Künstlern ließen sie dekorative Schmuckstücke, gelegentlich auch Büsten der Familienmitglieder anfertigen, aber nur als Erinnerung für ihren Palast oder ihre Villen, nicht für die Öffentlichkeit, wie es ein Jahrhundert später die Großherzöge liebten, deren Marmorbüsten man noch jetzt fast auf jeder Straße des alten Florenz antrifft, oder wie die Tyrannen, die sogar ihre Geliebten in Monumenten in den Kirchen und an ihren Fassaden verewigten. Die Denkmäler, die ein Cosimo und ein Lorenzo dei Medici errichten oder malen ließen, galten dagegen den verdienten Staatssekretären und Generälen der Republik, den berühmten Dichtern und Künstlern ihrer Vaterstadt. Und wollten sie Erinnerungen an denkwürdige Ereignisse ihres eigenen Lebens in Kunstwerken verewigen lassen, so entstanden solche von allgemeinstem Interesse, die zu den köstlichsten Kunstdenkmälern Italiens zählen.

Ähnlichen Liebreiz und gleiche Frische haben auch Verrocchios selttene, mit Unrecht zum Teil bestrittene Gemälde, die meist gleichfalls seiner früheren Zeit angehören. Der „Tobias auf der Wanderung mit den drei Erzengeln" in den Uffizien (Abb. 423), ein feierlicher Aufzug jugendlich schöner Gestalten hoch oben über dem Arnotal, über das heiterer Sonnenschein ausgegossen ist, und die kleinere Variante des „Tobias mit dem Engel Raffael" in der National Gallery geben in heiterer, sonniger Wirkung seiner Bronzestatue des jungen David nichts nach. Das nicht ganz vollendete Madonnenbild in der Berliner Galerie ist von besonderem Interesse, weil es zeigt, wie

Verrocchio durch Öllasuren seinen Bildern größere Leuchtkraft zu geben sucht (Abb. 424). Seinem Schüler Leonardo, der diese technischen Studien mit Erfolg fortsetzte, überließ er daher die Fertigstellung der großen Altartafel der Taufe Christi (Uffizien), seines am besten gesicherten Gemäldes, das aber — neben einzelnen großen Schönheiten, namentlich in den Engelsgestalten — in seinem halb untermalten, halb (durch Leonardo) übermalten Zustand einen weniger erfreulichen Eindruck macht (Abb. 426).

Sowohl A. Pollaiuolo wie Verrocchio erfreuten sich der besonderen Gunst und Förderung der Familie Medici; Verrocchio war geradezu ihr Hauskünstler, aber persönlich stand der dritte unter den großen Bronzebildnern dieser Zeit, Bertoldo di Giovanni (gest. 1491) dem Lorenzo il Magnifico am nächsten. Er wohnte in einem seiner Paläste, begleitete ihn auf seinen Reisen in die Bäder und holte seinen Rat bei den Kompositionen für seine Medaillen und Plaketten (Abb. 428); an der Künstlerakademie in S. Marco, Lorenzos Gründung, machte dieser ihn zum Leiter. Hier wurde der junge Michelangelo sein Schüler, der ihm mehr verdankt als irgendeinem andern Künstler. Trotzdem war Bertoldo bis auf die neueste Zeit so gut wie vergessen; erst jetzt ist er als Medailleur, als hervorragender Statuettenkünstler und als Verfertiger von Reliefs und Plaketten wieder bekannt geworden. Ausschließlich als Kleinkünstler, als Meister kleiner Bronzen der verschiedensten Art (Abb. 427 und 429), denn sein einziges, seit Vasari stets zitiertes großes Bronzerelief: die „Reiterschlacht" im Bargello, ist nur ein unruhiges Gewirr von zahlreichen kleinen Figuren und Gruppen. Wenn der Künstler ausschließlich in Bronze arbeitete, so tat er es nicht, weil er darin — wie etwa Verrocchio — besondere technische Kenntnisse besessen hätte; er war vielmehr so ungeschickt in Guß und Ziselierung, daß er dafür befreundete Künstler und Dilettanten, einen Adriano Fiorentino, Guazzoloti u. a. heranziehen mußte. Was ihn dazu bestimmte, war die Freude an der künstlerischen Vorarbeit, an der Herstellung der Modelle im Wachs, am Fabulieren und Komponieren kleiner, figurenreicher Darstellungen mit phantasievollem Inhalt, die er mit archäologischer Treue wiederzugeben suchte. Nicht am wenigsten wird auch der Wunsch seines Gönners Lorenzo, dem die Bronze als das vornehmste, dauerhafteste Material galt, ihn dabei mitbestimmt haben; machte doch einem Kunstfreunde wie dem Magnifico das Ausspinnen komplizierter und sonderbarer, gelegentlich auch recht banaler Allegorien und antiker Mythen und daher die Beihilfe bei den Arbeiten des Künstlers besondere Freude. Bertoldo hatte nicht den ausgesprochenen Naturalismus wie sein Lehrer Donatello oder wie Pollaiuolo und Verrocchio; er strebte mehr nach typischer Bildung der Gestalten, suchte sie durch starke Gegensätze in der Bewegung der einzelnen Körperteile zu beleben und von allen Seiten für die Besichtigung geeignet zu machen. Ähnliche Grundsätze war er bestrebt auch bei seinen Kompositionen zur Durchführung zu bringen und wußte dabei doch Ruhe und Symmetrie im Aufbau zu bewahren. So hat er die

Kunst der Hochrenaissance in der Plastik mit zuerst und am gründlichsten vorbereitet und als Lehrer den jungen Michelangelo stark beeinflußt.

Bertoldo hat gelegentlich für seinen Gönner Lorenzo oder durch ihn angeregt, auch Medaillen gegossen; Florenz hat damals aber auch einen eigentlichen Medailleur gehabt, den schaffensfreudigsten unter allen Medailleuren der Renaissance in Italien, einen Meister, der in Wucht und Feinheit der Charakteristik in dieser späteren Zeit noch dem Altmeister Pisanello nahekommt: Niccolo Sforzore Spinelli, genannt Niccolo Fiorentino (1430 bis 1514). In Phantasie und Kompositionstalent in den Rückseiten seiner Medaillen steht er freilich weit hinter ihm zurück, ist er noch nüchterner und dürftiger als selbst ein Sperandio, aber als Meister des Porträts wetteifert er im Kleinen mit den großen Künstlern der Porträtplastik, einem Desiderio, Mino und Verrocchio. Die Brustbilder seiner Medaillen sind groß und einfach gesehen und breit modelliert; die Männerbildnisse ebenso energisch wie die Porträts junger Frauen zart und anmutig (Abb. 430). Jung hatte er als Stempelschneider die hohe Schule der Porträtkunst am Hofe Karls des Kühnen durchgemacht; dann hatte er in Lorenzo il Magnifico und seinen Anhängern ein reiches Feld seiner Betätigung gefunden und war von ihm an den Hof des dem Medici befreundeten Papstes Innocenz' VIII. empfohlen, von dessen Kreis er uns wieder ein wertvolles Bild hinterlassen hat. Als Savonarola sein christlich-soziales Reich errichtete, verewigte er ihn und seine begeisterten Freunde in charaktervollen Kleinbildnissen; aber nach dessen Fall auch seine grausamen Richter und Henker, wie er denn vorher von dem Franzosenkönig Karl VIII. und seinen Generalen bei ihrem Einfall in Italien 1494 und nach der Restauration der Mediceer von Papst Leo X. und den jüngeren Medici und ihren Freunden treffliche Bildnisse in seinen Medaillen schuf. Ein echtes Kind seiner Zeit, war er als Künstler ein „Reisläufer" wie auch sein größerer Freund Leonardo da Vinci, der anfangs Schützling Lorenzos, dann Hofmann des Lodovico il Moro, später erster Kriegsingenieur von Cesare Borgia und schließlich Freund Königs Franz' I. war, auf dessen Schloß Amboise er starb.

* * *

Bertoldo war ausschließlich Plastiker, Kleinbildner in Bronze, und so mannigfaltig er sich als solcher auch betätigte, so beschränkte sich seine Tätigkeit doch auf das Modellieren im Kleinen. Auch die Maler von Florenz in dieser späteren Zeit des Quattrocento waren nicht so vielseitig wie ein Pollaiuolo und Verrocchio. Sie zeigen in ihren Malereien, die uns in Fresken, wie in großen und kleinen Tafelbildern in reicher Zahl erhalten und auch über die Museen außerhalb Italiens verbreitet sind, nicht mehr — wie die früheren Künstler — das Bestreben, neue Wege zu gehen und die Technik zu vervollkommnen: sie genießen das, was jene errungen haben, und bauen es leicht und in anmutiger Weise in ihrer Art weiter aus. Zu diesen Künstlern zählt schon ein Maler, der seinem Alter nach und als Schüler und Mit-

arbeiter von Fra Angelico eigentlich noch der älteren Generation angehört: Benozzo Gozzoli (1420—1497). Er ist weniger durch seine Altartafeln als durch seine großen Freskenzyklen bekannt, die an den bekanntesten Plätzen in Italien sich befinden. Mehr noch als den anmutigen kleinen Fresken in S. Agostino zu San Gimignano und der großen Folge umfangreicher Fresken aus dem Alten Testament im Camposanto zu Pisa (Abb. 434 und 435), Arbeiten seiner letzten Zeit, in denen der Künstler ohne besondere Wahl und Anordnung zahlreiche Szenen aus dem Leben genreartig aneinanderreiht, verdankt er seinen Ruf dem Freskenschmuck der Kapelle im Palazzo Medici (1459—1463). In dem „Zug der heiligen drei Könige nach Bethlehem" ist hier ganz naiv die feierliche Einholung des griechischen Kaisers Johannes Palaeologus zum Konzil in Florenz (1439) durch Cosimo und die Seinigen zur Darstellung gebracht (Abb. 431—433). Dank zugleich der trefflichen Erhaltung gibt diese durch ihre frische realistische Auffassung, durch die Fülle ausdrucksvoller Porträts, die Pracht der Kostüme, die zahlreichen dem Leben abgelauschten Motive, die der Künstler mit eingestreut hat, durch die trefflich gezeichneten Tiere und die im Aufbau noch altertümliche, aber im Detail naturalistisch beobachtete Landschaft das glänzendste Bild der großen Zeit des alten Cosimo, des „Pater Patriae". Der Platz, an dem Benozzo arbeitete, die hohen Auftraggeber, unter deren Augen er die Fresken ausführte, die kritischen Kollegen, die den Fortschritt der Arbeit verfolgten: alles das hat dazu beigetragen, daß der Künstler in diesem Panorama — wie man es nennen könnte — ein Werk geschaffen hat, in dem er weit über sein bescheidenes Talent hinausgegangen ist.

Über die Zahl der handwerksmäßigen Maler, an welche die kleineren Kirchen und Kapellen, Hospitäler und Private bei den immer sich steigernden Anforderungen an die hervorragenden Künstler für ihre Bedürfnisse sich wenden mußten, über einen Neri di Bicci, Cosimo Rosselli, Jacopo Sellajo u. a. m. ragen in den letzten Jahrzehnten des Quattrocento zwei Künstler weit hinaus: Domenico Ghirlandajo und Sandro Botticelli; durch sie gelangt die Florentiner Malerei dieser Zeit zu einer neuen Höhe und zu ihrem Abschluß. Ghirlandajos Fresken, deren er in seinem kurzen Leben (1449 bis 1494) eine ansehnliche Zahl, zum Teil von bedeutendem Umfang gemalt hat, nähern sich in ihrem gesetzmäßigen Aufbau, der sachlichen Behandlung und dem schlichten Ernst der Auffassung wieder den Fresken Masaccios und erscheinen zugleich wie die Vorstufe zu Raffaels Stanzen. Am einfachsten und liebenswürdigsten vielleicht in den bescheidenen Jugendwerken der Cappella Fina in San Gimignano, wirkungsvoller in den Fresken aus dem Leben des hl. Franz in der Sassetti-Kapelle von S. Trinità (Abb. 436), am imposantesten in den berühmten Fresken des Chors von S. M. Novella, deren schlicht und ruhig erzählte Darstellungen aus der Geschichte der Heiligen das anmutigste Bild vom vornehmen Leben in Florenz zur Zeit Lorenzos entrollen (Abb. 437). Dieser Eindruck wird verstärkt durch die zahlreichen Bildnisse

der Männer und Frauen aus den großen Familien und die idealisierte Wiedergabe ihrer Paläste und ihres Innenlebens. Freilich fehlt Ghirlandajos Erfindungen dramatische Belebung, naturalistische Durchbildung und koloristische Empfindung. Daß diese Mängel zum Teil durch die Teilnahme seiner Brüder und anderer Gehilfen an der Ausführung seiner Fresken und Altartafeln verschuldet sind, beweisen eigenhändige Bildnisse wie „Großvater und Enkel" im Louvre (Abb. 438) und Giovanna degli Albizzi in der Sammlung Pierpont Morgan (Abb. 439), die zu den vornehmsten, intimsten Bildnissen der Renaissance gehören, beweist auch das Fresko des hl. Hieronymus in Ognissanti zu Florenz, des „Hieronymus im Gehäus" (Abb. 440), wie er nach seiner intimen Auffassung fast mit gleichem Recht wie Dürers bekannter Stich genannt werden könnte. In seiner biederen Behaglichkeit, in der sorgfältigen Zusammenstellung und Durchführung allen Details, mit dem das kleine Arbeitszimmer eines Florentiner Gelehrten damals ausgestattet war, in der reichen Färbung ist diese Komposition im großen der Kleinmalerei eines holländischen Meisters wie Gerard Dou vergleichbar.

Schon der Umstand, daß der Künstler vielfach Handwerkern die Ausführung überließ, beweist, daß ihm in der Regel eine oberflächliche Wirkung seiner Arbeiten genügte, daß er an der Fortentwicklung seiner Kunst kein besonderes Interesse hatte. Die Ziele, welche die Malerei des Quattrocento in Florenz sich gesteckt hatte, waren erreicht; aus ihr heraus war eine Fortentwicklung nicht möglich. Dies bezeugt in anderer Weise auch die Kunst des Sandro Botticelli (1444/5—1510), der noch mehr als Ghirlandajo einen Höhepunkt der Quattrocentokunst überhaupt bedeutet. Er war der Schüler eines der Großen aus der ersten Blütezeit des Jahrhunderts, Fra Filippo Lippi, und hatte sich weitergebildet unter dem Einfluß Verrocchios. Botticellis Jugendwerk der thronenden „Tapferkeit" (Uffizien, 1470) steht dem Verrocchio so nahe, daß es fast als sein Werk angesprochen werden könnte, und zwar als ein Meisterwerk (Abb. 444). Ähnlich groß und realistisch aufgefaßt ist auch die herrliche Gestalt des hl. Augustinus in Ognissanti (Abb. 441). Den gleichen Charakter zeigen die frühen Anbetungsbilder, namentlich die „Anbetung der Könige" in den Uffizien (Abb. 453), trotz ihres mäßigen Umfangs das vornehmste historische Gruppenbild und ein Monument für die großen Mediceer, wie es kein anderer Künstler einem fürstlichen Geschlecht je errichtet hat. Aber daß diese Richtung auf volle Rundung der Figuren, starke Perspektive, frische, lebensfrohe Auffassung und realistische Durchbildung Botticellis Psyche nicht voll entsprach, zeigen schon die ganz frühen Madonnenbilder, sein hl. Sebastian (Berlin, 1474), u. a. Gemälde, die neben jenen Anbetungsbildern entstanden; aus ihnen spricht eine ernste, verhaltene Stimmung, die nicht selten bis zu schwermütigem Ausdruck gesteigert ist (Abb. 442). Dieses entschiedene Zurückziehen auf ein heimliches Gefühlsleben, das Einspinnen in eine Welt zartester, eigenster Empfindungen und ein Ausleben seiner überquellenden Phantasie, die durch

seinen Geschmack und seinen Schönheitssinn gezügelt war, wurde dem Künstler ermöglicht durch die großen Aufgaben, die ihm von Jugend auf von den Medici gestellt oder vermittelt wurden. Daß diese Aufgaben Sandros Veranlagung und seinen Neigungen entsprachen, beruhte auf einem glücklichen Zusammentreffen seiner künstlerischen wie geistigen Interessen mit jenen der Auftraggeber. Er hatte sich schon früh ganz eingelebt in die humanistischen Ideen seiner Zeit, die ja in Lorenzo dei Medici einen der kenntnisreichsten Jünger und begeistertsten Förderer besaßen. Auch für Botticelli waren die Götter der Griechen wieder lebendig geworden, auch ihm galt die eigene Geschichte als die Fortsetzung der alten römischen Geschichte. Naiv suchte er damit seinen Christenglauben in Übereinstimmung zu bringen; wie schon Virgil dem Dante ein Führer bis an die himmlischen Gefilde ist, so war Botticelli der Überzeugung Lorenzos und der übrigen Neuplatoniker, daß Plato ein Vorläufer des Johannes gewesen sei und seine Lehren sich mit denen der christlichen Kirche vereinigen ließen. Antikische Formenanschauung und scholastisch-mystische Empfindung verbanden sich in ihm zu einem Ganzen, das die Quelle und der Kern seiner köstlichen, völlig eigenartigen Kunst war. Wenn dadurch manches seiner Werke einen leicht dekadenten Zug besitzt, so erhöht das fast noch ihren pikanten Reiz. Als aber mit der Revolution Savonarolas das künstliche Gebäude des Humanismus zusammenbrach, wurde auch Botticellis neuer Glaube erschüttert und seiner Kunst der Lebensnerv zerschnitten.

Aus diesem überzeugten Neuplatonismus heraus hat Botticelli seine herrlichsten Werke geschaffen. Die Anregung dazu kam ihm aus dem Gedankenkreis und den Erlebnissen der Medici und den daraus erteilten Aufträgen, die aber erst durch ihn zu Kunstwerken gestaltet und mit seinem Geist erfüllt wurden. Ein einfaches Fest, das Turnier vom Frühjahr 1474, aus dem Lorenzos jüngerer Bruder Giuliano als Sieger hervorging, brachte dem Künstler den Auftrag auf sein mit Recht am meisten bewundertes Gemälde, den „Frühling“ (Uffizien, Abb. 446). Das traurige Geschick, das die beiden Hauptpersonen dieses Turniers ereilte — Giuliano fiel der Verschwörung der Pazzi 1478 zum Opfer und Simonetta Vespucci, seine im Turnier als Herzensdame erwählte Schöne, starb schon im April 1476 an der Schwindsucht — brachte dem Künstler weitere Aufträge, die sich daran knüpften. Giuliano und nach dessen Tode Lorenzo selbst wünschten das Andenken der gefeierten Dame zu verewigen. Neben den verschiedenen Bildnissen der Simonetta (Abb. 445) und von Giuliano entstanden daraus die „Geburt der Venus“ in den Uffizien (Abb. 447 u. Taf. XXIII) und „Mars und Venus“ in der National Gallery (Abb. 450). An das was der Lieblingspoet des Lorenzo, Poliziano, in seinem Gedicht über jenes Turnier, die „Giostra“, in nüchternen, liebedienerischen Versen besingt, mußte Sandro fast Zug für Zug sich anschließen; aber er gibt im Gewande der antiken Mythe echte Renaissanceideen, eigenste Erfindung und Empfindung und hat dabei die persönlichen

Beziehungen, aus denen jene Kompositionen entstanden, so geschickt verschleiert, daß sie erst wieder erkannt worden sind, seitdem auf die „Giostra“ Polizianos als die Quelle dafür wieder aufmerksam gemacht worden ist. Dank ihrer mythologischen Einkleidung und ihren allegorischen Beziehungen lassen sie auch für die Zukunft noch manches Rätsel ungelöst, was ihren Reiz vielleicht noch erhöht. In dem Breitbilde von „Mars und Venus“ (National Gallery, Abb. 450) erblicken wir in dem schlafenden Mars den jungen Giuliano, dem in tiefem Schlaf nach der Anstrengung des Turniers der Traumgott die ihm gegenüber ruhende, ihn sorgenvoll anblickende junge Simonetta, die „Venus“, als Preis seines glücklichen Sieges vorgaukelt. Daß es nur ein neckender Traum ist, verraten die bocksbeinigen Satyrknaben, die statt der Amoretten die Venus begleiten und mit der Turnierstange und den Waffen des siegreichen Recken spielen. In einem anderen großen Bilde dieser Medici-Serie, der berühmten „Geburt der Venus“ in den Uffizien (Abb. 447), feiert der Künstler die Landung der Liebesgöttin, in der er auch hier Simonetta verewigt; denn in Porto Venere, wo nach dem italienischen Volksglauben die Schaumgeborene ans Land gestiegen war, war Simonetta geboren.

Am treuesten schließt sich der Künstler in dem dritten, berühmtesten Gemälde, dem „Frühling“, an Polizianos Gedicht an (Abb. 446). Fast Zug für Zug gibt er danach die Darstellung vom „Reich der Venus“ bei ihrem Einzug zur Frühlingszeit, aber er hält sich von banaler Porträtähnlichkeit fern und betont, wie der Dichter, um so stärker den mythologisch-allegorischen Inhalt. Lauter einzelne Gestalten oder Gruppen stellt der Künstler im Orangenhain vorn auf blühender Wiese zusammen: in der Mitte Venus mit dem fliegenden Amor darüber, zur Linken die drei Grazien, im langsamen Reigen sich bewegend, und Merkur, rechts Primavera und Flora vom Zephyr überrascht; aber alle sind aufs geschickteste zusammengeordnet. Die Liebe, die mit dem anbrechenden Frühling die ganze Natur erfaßt, ist der Inhalt des Bildes, aber statt sinnlicher Lust und Ausgelassenheit herrscht Schwermut und Trauer in Ausdruck und Bewegung; denn Simonetta, die Geliebte, ist eben bei Beginn des Frühlings aus dem Leben geschieden. In der Venus ist zugleich die Geliebte verherrlicht, die mit der Göttin der Liebe vereint im Elysium weiterlebt. Daher hat der Künstler das Frühlingsfest zu einer Trauerfeier im Reich der Venus gestaltet; „Frühling, süßer Frühling, der du die Liebe bringst, den bittern Tod hältst du in derselben Hand“.

Einfacher und leichter verständlich, ernst und vornehm in der Auffassung, aber ohne jenen schwermütigen Zug wie im „Frühling“, sind die Darstellungen der Fresken aus der Villa Lemmi, jetzt im Louvre, die Sandro 1486 ausführte (Abb. 448 und 449). Auch hier zeigt er sich in der Erfindung der Kompositionen seinen Zeitgenossen weit überlegen. Die Gestalten der Tugenden und der freien Künste stellt er nicht, wie diese, einzeln thronend dar, sondern vereint sie zu trefflich abgerundeten Kompositionen mit feinem Bezug auf die Besteller, das Ehepaar Tornabuoni. Die hohe, wissen-

schaftliche Bildung des jungen Gatten charakterisiert er, indem er ihn darstellt, wie ihn die Dialektik in den Kreis der freien Künste einführt; und die Tugend seiner liebreizenden Gattin versinnbildlicht der Künstler, indem er sie von den Gestalten der Kardinaltugenden Geschenke entgegennehmen läßt. Und in wie einzig vornehmer und doch natürlicher Weise stellt er dies dar!

Ein kleineres Bild, die „Verleumdung des Apelles" in den Uffizien (Abb. 451), das Sandro aus eigenstem Antrieb für sich malte und dann einem gelehrten Freunde schenkte, beweist wieder, wie treu sich der Künstler an das ihm durch die Antike — hier ein Gemälde des Apelles nach Lucians und L. B. Albertis Beschreibung — fest vorgezeichnete Motiv hält, und wie eigenartig und meisterlich, auch im Koloristischen, er es gestaltet. Das Bild zeigt aber zugleich, wie er auch hier aus eigener Empfindung heraus ein tragisches Motiv wählt. Wenn er nun gleichfalls in seinen Madonnenbildern den Figuren regelmäßig einen ernsten, selbst schwermütigen Ausdruck gibt, was er äußerlich durch den Hinweis auf den der Maria prophezeiten Opfertod Christi (durch den Granatapfel und gelegentlich selbst die Dornenkrone in den Händen des Kindes) motiviert, so prägt sich darin doch zugleich auch seine eigene Stimmung aus, sein grüblerisches, zurückhaltendes Wesen, sein strenger, gläubiger Sinn, seine schwerblütige, zur Melancholie neigende Art. Fast noch deutlicher verrät sich dies in einzelnen Porträts der späten Zeit, denen der gleiche schwermütige Ausdruck in besonders hohem Grade eigen ist (Abb. 454). Bei solcher Veranlagung mußten die Predigten Savonarolas tiefen Eindruck auf den Künstler machen; freilich verhinderte ihn sein schüchternes Wesen an jeder aktiven Beteiligung für Savonarolas „Reich Christi auf Erden", aber er folgte ihm doch in seinen scholastischen Anordnungen über die Kunst. Botticellis eigene Anschauung hatte ihn schon mehr und mehr zum Anschluß an die Kunst des Trecento geführt; statt der plastischen Rundung und starken Perspektive zum Flächenstil, zur Beschränkung der Landschaft auf einen kulissenhaften Grund, zu ungemusterten Stoffen; die Fältelung der Stoffe und ihr Aufstoßen auf den Boden, die reichen Goldmuster zur Auflichtung, der ernste, schwermütige Ausdruck, die Vorliebe für allegorische und symbolische Motive und Beziehungen — alles das waren schon Anzeichen einer Rückkehr zu der älteren, stilvolleren, tiefer empfundenen Richtung der Trecentokunst, zum mittelalterlichen Mystizismus. Daher fügte sich der Künstler, der durch die Bußpredigten des Dominikaners aufs tiefste ergriffen war, auch dessen weitergehenden, die Kunst zum Teil geradezu schädigenden Forderungen: Ablehnung der Darstellung des nackten Körpers und sogar des Porträts, Bevorzugung der Passionsdarstellungen, die Sandros Begabung fern lagen, Charakterisierung der Heiligen durch tellerartige Aureolen, Vermeidung jeglichen Schmucks usf. Die nach Savonarolas Schema gemalten letzten Bilder, selbst die berühmte „Anbetung der Hirten" vom Jahre 1500 in der National Gallery, die „Beweinung Christi" im Poldi-Museum zu Mailand und die überfüllte „Anbetung der Könige" in

den Uffizien (Abb. 453) erscheinen wie eine Bankerotterklärung der Kunst des Meisters. Botticellis Ende vollzieht sich als eines der tragischsten Künstlerschicksale: der Meister, dessen Werke durch Reichtum der Phantasie, Innerlichkeit und keusche Empfindung in der italienischen Kunst nicht ihresgleichen haben und dadurch einen Höhepunkt der Kunst aller Zeiten bezeichnen, soll selbst seine Bilder mit nackten Gestalten auf die Scheiterhaufen Savonarolas geliefert haben und malte seine letzten pietistischen Gemälde nach der Schablone dieses völlig amusischen Zeloten; die Tragik liegt auch darin, daß gerade in der empfindsamen, zarten Innigkeit, die den höchsten Reiz seiner Kunst ausmacht, schon der Keim zur Dekadenz und zum schließlichen Zusammenbruch dieser Kunst begründet ist.

Botticellis getreuester Schüler, Filippino Lippi (1459—1504), übernimmt von ihm die liebreizenden Darstellungen der von Engeln bedienten Madonna, aber er gibt sie einfacher, farbiger bis zur Buntheit und ohne den trüben, schwermütigen Ausdruck seines Lehrers. In Werken wie dem Esther-Cassone in Chantilly erreicht er seinen Meister in Anmut und Grazie, in Erfindung, Bewegung und Ausdruck (Abb. 455). Anfangs, wie in der reizvollen Erscheinung Mariä vor dem hl. Bernhard, ist er noch ohne stärkere Plastik (Abb. 456), später aber gerade im Gegensatz zu Sandro stark bewegt, mit kräftiger Perspektive und reicher detaillierter Landschaft. Man vergleiche den Engelreigen in Sandros Krönung Mariä mit den wild um Maria sich tummelnden Engeln in Filippinos Fresken der Cappella Caraffa zu Rom. In diesen Fresken und mehr noch in denen der Cappella Strozzi in S. Maria Novella mit der Geschichte des hl. Philipp erscheint der Künstler in seinen Typen, Kostümen und Architektur geradezu bizarr, in Ausdruck und Bewegung fast barock, aber ohne sich von den Fesseln der Frührenaissance freizumachen. Das zeigt so recht der Vergleich seiner „Anbetung der Könige" (von 1496, in den Uffizien) mit Leonardos unfertigem, fünfzehn Jahre früherem Bilde, an dessen Stelle er die seinige malte, ohne doch sein Vorbild — trotz starker Entlehnung — auch nur annähernd zu erreichen (Abb. 457).

Filippino starb jung, gerade als der Kampf zwischen Leonardo und Michelangelo in den Konkurrenzarbeiten der Schlachtenkartons entbrannte. Andere Altersgenossen wie Mainardi, Lorenzo di Credi (gest. 1537) (Abb. 458 u. Taf. XXVI), Filippinos anmutsvoller Schüler Raffaellino del Garbo (gest. 1524) u. a. lebten noch bis weit in das Cinquecento hinein, fast ohne von der neuen Kunst berührt zu werden. Der phantasievolle, oft bizarr-phantastische Piero di Cosimo (1462—1521) ist ihnen überlegen im Helldunkel und in seinen kräftigen, harmonischen Farben, worin er von den großen Niederländern lernt, bleibt aber im wesentlichen doch Quattrocentist (Abb. 459—461).

* * *

Eine der ältesten Gattungen der Malerei in Italien, die Miniaturmalerei, hat im 15. Jahrhundert den allgemeinen Aufschwung der Kunst

nicht im gleichen Maße mitgemacht. Während in Oberitalien wie in Süditalien sich der Einfluß der im Norden, namentlich in den Niederlanden glänzend entfalteten Miniaturmalerei in dieser Kunst stark geltend macht, suchten die Hauptkunstzentren Italiens dem von Norden übermächtig eindringenden Naturalismus auch hier einen Damm entgegenzusetzen; weder Florenz noch Venedig pflegten die Miniaturmalerei besonders, während die italienischen Fürstenhöfe, an denen französische Mode auch sonst starken Eingang gefunden hatte, gerade auf illuminierte Handschriften besonderen Wert legten. Aber selbst im kleinsten Format bekundet sich die monumentale Richtung der italienischen Kunst, indem weniger die zierliche, ornamentale Ausstattung der Handschriften, wie in Frankreich, als die bildmäßige Ausführung der figürlichen Darstellungen angestrebt wurde. Das gilt so gut für Mailand, wie für Verona und Ferrara, wo die Fürsten der Miniaturmalerei besondere Pflege angedeihen ließen. Botticellis Miniaturwerk zu Dantes „Göttlicher Komödie", zu dem in seinen berühmten Zeichnungen (meist im Berliner Kupferstich-Kabinett) die Vorarbeiten erhalten sind, zeigt aufs deutlichste, daß dem Quattrocento selbst der Sinn für echte Miniaturmalerei allmählich verloren ging (Tafel XXIV). Andererseits verhält sich Italien auch einem künstlerischen Ersatz der Handschriftenmalerei gegenüber, der damals wieder im Norden in der Illustrierung der gedruckten Bücher durch den Holzschnitt gefunden wurde, anfangs entschieden ablehnend; erst gegen Ende des Quattrocento kommt er gerade unter dem Einfluß desselben Botticelli zur Aufnahme und, als treffliches Propagandamittel, zu vielseitiger Verwendung. In den kleinen Holzschnitten zu Savonarolas Predigten und den „Rappresentazioni sacre", wie zu den zahlreichen Volksbüchern, die damals entstanden, hat die Buchillustration durch den Holzschnitt eine Blüte erlebt, wie nur noch einmal später durch Hans Holbein (Abb. 462—464). Wie diesen Holzschnitten von vornehmster Einfachheit und volkstümlichem Stil, denen Venedig gleichzeitig in einer Reihe größerer Illustrationswerke mehr malerische Arbeiten von ähnlicher Schönheit an die Seite zu stellen hat, Zeichnungen und Vorbilder Sandros zugrunde lagen, so hat dieser auch auf die Entwicklung des Kupferstichs in Florenz wesentlich eingewirkt. Das Gleiche gilt für A. Pollaiuolo, der selbst den Stichel führte, und zwar als Goldschmied in goldschmiedeartiger Technik (Tafel XX). Vor ihnen hatten aber einzelne Stecher in Florenz schon seit der Mitte des 15. Jahrhunderts ornamentale Stiche zu dekorativem Zweck und vereinzelte große Köpfe und Kompositionen angefertigt, die sich durch ihre großzügige primitive Einfachheit auszeichnen und in dem weiblichen Profilkopf (Tafel XXVII) den Frauenbildnissen von Domenico Veneziano nicht nachstehen. In Norditalien erhält die Kupferstichkunst erst durch Mantegna ihre künstlerische Ausbildung in mehr malerischer, technisch so überlegener Weise, daß seine eigenhändigen Stiche zu den größten Meisterwerken ihrer Art gehören (Tafel XV).

DAS KUNSTHANDWERK IN FLORENZ

Wohl selten ist ein blühendes Kunsthandwerk so eng mit der hohen Kunst verknüpft gewesen, wie im Quattrocento in Florenz, hat so viel und so unmittelbar mit ihr zusammengearbeitet, wie dort. Auch sonst haben zwar, namentlich zur Zeit der Renaissance in Italien, Künstler aller Art sich am Kunsthandwerk beteiligt, aber in Florenz kommt schon seit dem Anfang des Quattrocento eine Reihe der hervorragendsten Architekten und Bildhauer vom Goldschmiedhandwerk her. Donatello arbeitete seinem Freunde Martelli den Silberspiegel, Luca della Robbia fertigte die Majolika-Fliesen und Dekorationen für Kirchen und Paläste, Pollaiuolo und Botticelli machten die Vorlagen für Stickereien und eine Anzahl der ersten Maler von Florenz seit Masaccio lieferte Gemälde für Truhen, Bettladen und Geburtsschüsseln. Verschiedene Zweige des Kunsthandwerks, namentlich die Metallarbeit und die Möbeltischlerei, waren und blieben im engsten Zusammenhang mit der hohen Kunst, vor allem mit der Architektur. Wie diese dadurch nach verschiedenen Richtungen erst ihren reizvollen Abschluß erhalten haben, so verdankt das Florentiner Kunstgewerbe des Quattrocento diesem Zusammenarbeiten wie seiner vorwiegenden Beschäftigung für Kirchen und Paläste den großen, monumentalen Charakter, den es im wesentlichen noch beibehält, als in den letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts allmählich auch an die Ausstattung des bürgerlichen Wohnhauses künstlerische Ansprüche gestellt wurden. Diese starke Beteiligung der Künstler am Handwerk hat freilich auch ihre Kehrseite gehabt: in manchen Arbeiten des Kunsthandwerks drängt sich nämlich das rein Bildnerische allzu stark vor; dadurch wurde die stilvolle Entwicklung aus dem Material heraus zum Teil zurückgehalten oder gelegentlich selbst beeinträchtigt. Das gilt besonders für die Truhen mit Gemälden hervorragender Maler, für die Stickereien nach Vorlagen von solchen und für die Intarsien.

Der erlesene Geschmack und vornehme Charakter des Florentiner Kunsthandwerkes hat neben seiner technischen Vollendung und den weiten Beziehungen der Arnostadt dazu beigetragen, daß es nach den meisten Richtungen hin für das Handwerk im übrigen Italien vorbildlich wurde. Freilich war die künstlerische Veranlagung damals so groß, daß sich auch ohne diesen Einfluß unter besonderen lokalen Bedingungen das Kunsthandwerk in den meisten anderen Provinzen tüchtig und eigenartig entwickelt hätte, und daß diese zu der Höhe der Leistungen das ihrige wesentlich mit beitrugen, ganz abgesehen von Venedig, das auch darin seine besonderen Wege ging. Bezeichnend für fast alle Zweige des Kunsthandwerkes in Toskana ist der geringere Einfluß, den hier die antiken Vorbilder geübt haben; einflußreicher

erweist sich die Tradition des Mittelalters, auf der die neue Zeit weiterbaut. Nur die Ornamente, wie sie auch die Architektur direkt oder indirekt der Antike entlehnt, werden auch vom Handwerk vielfach übernommen, wenn sie sich mit der Technik vertragen; wesentlicher aber ist, daß Handwerk wie Architektur den Sinn für Großräumigkeit, Symmetrie und richtige Verhältnisse aus den Vorbildern der Antike sich anzueignen wußten.

Nahe mit der Architektur verbunden waren in der Regel die Metallarbeiten, nicht nur soweit sie für Kirchen und öffentliche Bauten, sondern ebensosehr, wenn sie für das Privathaus bestimmt waren. Vor allem die Eisenarbeiten: an den Palästen die monumentalen Laternen, Fackel- und Stangenhalter, Türklopfer und Ringe zum Anketten der Pferde, die Fahnenstangen und Wetterfahnen, die eisernen Brunnengehäuse; in den Kirchen vor allem die häufigen, mannigfaltig behandelten Gitter zum Abschluß der Kapellen, die hohen Kerzenhalter, die Ständer für Weihwasserbecken, Waschschüsseln, Räuchergefäße und allerlei kleineres Gerät, wie es auch im Privathaus gebraucht wurde. Ein oder ein paar reiche eiserne Dreifüße mit breiten getriebenen Becken aus Kupfer oder Steingut, wie wir sie in den Truhenbildern dargestellt sehen (vgl. Abb. 452), fehlten bei keinem Festessen, teils um das Geschirr darin zu reinigen, teils für die Gäste zur Benutzung nach der Mahlzeit. Ebenso charaktervoll sind die eisernen Geräte für die Kamine, namentlich die Feuerhunde. Alle diese Schmiedearbeiten sind grundverschieden von den gleichzeitigen deutschen Eisenarbeiten; sie sind kantig, aus der Technik heraus gefunden und schließen sich daher in der Behandlung der viereckigen Stäbe und der Füllungen dazwischen ähnlichen Arbeiten des Trecento noch nahe an, wenn auch der spärliche ornamentale Schmuck durch Blätter und Blüten gelegentlich der Antike entlehnt ist. Ausnahmsweise sind die Fackelhalter, Gitter, Leuchter, Kaminböcke, vor allem die Klopfer auch aus Bronze gebildet, regelmäßig von Bildhauern; sie sind dann, obgleich von ähnlichen Formen, stilgerecht nach anderen, aus der Bronzeplastik sich ergebenden Forderungen behandelt. (Vgl. Abb. 270, 275, 280, 394, 417.)

Die Goldschmiedekunst steht während des ganzen Quattrocento in Toskana: in Siena und vor allem in Florenz, in höchster Achtung und Blüte. Fast jeder Bronzebildner war zugleich Goldschmied, und eine Reihe der tüchtigsten Architekten, Bildhauer und selbst Maler ist aus diesem Handwerk hervorgegangen. Zu den Bestellungen der reichen Kirchen, Klöster und Hospitäler, denen die Goldschmiedekunst in Toskana schon im Trecento ihren außerordentlichen Aufschwung verdankte, kamen jetzt reichere Aufträge auch vonseiten der großen Kauf- und Bankherren von Florenz. Von diesen Arbeiten ist uns manches erhalten, hauptsächlich in den Schatzkammern der Kirchen; aber gerade diese Arbeiten entsprechen nicht dem, was man von toskanischen Kunstwerken dieser Zeit erwartet. Meist sind es große Altaraufsätze oder Vorsätze, die schon im spätern Trecento begonnen waren. Auch für neue Arbeiten verlangte die kirchliche Tradition den Anschluß an

die Gotik; selbst ein Verrocchio, ein Pollaiuolo hatten unter solchen Verhältnissen in ihren getriebenen Silberreliefs nichts wirklich kunstgewerblich Stilvolles schaffen können. Ihren eigenen keuschen Reiz haben dagegen die antiken, im Mediceerbesitz erhaltenen (jetzt im Palazzo Pitti aufgestellten) Gefäße aus kostbaren Halbedelsteinen in der schlichten, zum Teil noch gotisierenden Fassung, die ihnen Cosimo und Lorenzo geben ließen. Der gleiche Reiz vornehmer Zurückhaltung spricht aus den einfachen Schmuckstücken, meist Broschen oder Anhängern an schmaler Perlenkette, die den Hals der jungen Schönen oder ihr Haar schmückten, und die wir heute mehr aus den Bildnissen der Zeit (vgl. Taf. IX, X, XXVII u. Abb. 445) als aus den seltenen und sehr zerstreuten Originalen kennen. Sie zeigen meist einen leuchtenden großen Rubin oder Smaragd, der von vier Perlen in krausem Blattwerk von mattem oder emailliertem Gold in runder oder Kreuzesform umgeben ist. Diese Schmuckarbeiten sind denen des 13. Jahrhunderts, wie sie sich namentlich an den reichen Einbänden kostbarer Manuskripte finden, noch aufs engste verwandt. Ein besonderer Luxus wurde in goldenem oder vergoldetem Tafelgeräte getrieben, wovon uns außer den Urkunden die Darstellungen von Gastereien auf Florentiner Truhenbildern noch ein gutes Bild geben. Hier sind sie regelmäßig auf einem provisorisch hergerichteten Büfett zur Schau gestellt: Schüsseln, Kannen und Vasen in geschmackvollen, antiken Vorbildern sich anlehnenden Formen, durch Buckeln, seltener mit flachem Ornament verziert. Das reichste Beispiel bietet Botticellis Hochzeitsbild des Gianozzo Pucci mit Lucrezia Bini (Abb. 452).

Den gleichen bescheidenen, ernsten Reiz, verstärkt durch den satten schwärzlichen Ton, besitzen die sogenannten Niellen: Gravierungen auf Silberplättchen, in welche die schwarze Niellomasse eingeschmolzen und dann poliert wurde. Diese alte, fast vergessene (neuerdings in den Tulaarbeiten wieder belebte) Technik fand in Florenz, durch A. Pollaiuolo gegen die Mitte des Quattrocento ihre künstlerische Ausgestaltung. Nicht nur kleine Andachtsstücke, zumeist Gußtafeln, vor allem auch allerlei kleine Schmuck- und Gebrauchsgegenstände, namentlich für den Gebrauch der Damen: Messergriffe, Scheren und Nadeletuis, Anhänger, Ringe u. a. m. wurden als Braut- oder Hochzeitsgeschenke in solcher Weise hergestellt und daher neben ornamentalen und bezüglichen Darstellungen gern mit Porträts geschmückt. Leider haben sich von diesen köstlichen kleinen Arbeiten, an denen schon das Cinquecento kein Interesse mehr hatte, bei ihrem geringen Materialwert, verhältnismäßig wenige erhalten. (Die reichste Sammlung von Originalen wie von Abdrücken bei Baron Edmond Rothschild in Paris.)

Ein Hauptverdienst des Florentiner Handwerks in der Renaissance ist die künstlerische Ausgestaltung des Möbels für die Kirche wie für das Haus. Die Kirche hat von jeher dafür gesorgt, daß ihre Macht und ihr Ansehen auch im Innern da, wo die Geistlichkeit ihren Platz hat, durch einen prächtigen Bischofssitz und reiches Gestühl im Chor der Kirche zum Aus-

druck kam. So sind die Kirchenmöbel des Quattrocento in Italien, auch in Florenz im wesentlichen die gleichen, wie schon im Trecento, sie werden nur im Charakter der neuen Kunst weiter entwickelt und allmählich außerordentlich prächtig und kostbar ausgestaltet. Ja, das Quattrocento findet für sie in der Schnitzerei und vor allem in der Intarsia einen Schmuck, durch den sie die Fresken an den Wänden und Decken an Reichtum und Mannigfaltigkeit womöglich noch übertreffen. Dank ihrer soliden Technik hat sich von diesen über ganz Italien verbreiteten Renaissancedekorationen der Kirchen: den Chorstühlen, Bischofssitzen, Lesepulten, Sakristeitäfelungen, Schränken und Türen, denen sich die Täfelungen und Gestühle in den Stadthäusern und großen Palästen gleichartig anschließen, noch eine ansehnliche Zahl erhalten, obgleich sicher der größere Teil bei späteren Umbauten zugrunde gegangen sein wird. Dies Schicksal hat sie gerade in den neuerungssüchtigen Großstädten am meisten betroffen, und hier am stärksten die Arbeiten des Quattrocento. Dadurch wird es schwierig festzustellen, von wo diese Kunst ausgegangen und wo sie ausgebildet worden ist. Da sie im Verlauf der Renaissance vorzugsweise durch Lombarden, die ja auch als Plastiker, Steinmetzen und Mosaizisten seit Jahrhunderten durch ganz Italien wanderten, ausgeübt wurde, besonders durch kunstfertige Mönche, so hat man diesen auch die Erfindung zuschreiben wollen; aber gerade ihre Arbeiten zeigen meist schon eine Übertreibung im Reichtum der Motive auf Kosten der Form. Die wenigen Überreste in Florenz und die konsequente Entwicklung aus der Gotik heraus, die wir an ihnen beobachten, beweisen, daß die großen Florentiner Architekten der ersten Hälfte des Quattrocento auch hier die Bahnbrecher waren. Das Geschränk und wohl auch die Türen der Sakristei von San Lorenzo gehen in ihrer schlichten, rein ornamentalen Intarsia auf Brunellesco selbst zurück (nicht auf Donatello, wie man anzugeben pflegt), den Vasari ausdrücklich dafür namhaft macht. Die kräftigeren Chorstühle in der Kapelle des Palazzo Medici, die in ihren Rückwänden noch gotisierende Zeichnung haben, verraten in den wuchtigen donatellesken, aus Doppelvoluten gebildeten Wangen, in ihrem überreichen Dekor und im Bau der der Antike nachgebildeten Doppelfüße Michelozzo als ihren Urheber (um 1460). Der gleichen Zeit und Richtung gehören die Türen der Cappella Pazzi bei S. Croce mit ihren kräftigen Rosetten an. Die reiche Ausbildung der Einrahmungen und der figürlichen und dekorativen Füllungen, wie sie uns seit etwa 1470 namentlich die Sakristeien des Doms und von S. Croce, die Chorstühle der Badia und von S. Maria Novella, in reicherer Fülle die Kirchen und das Cambio in Perugia und das Schloß in Urbino zeigen, geht dann auf die jüngeren Architekten des Quattrocento, auf Giuliano da Majano, Francesco Francione, die Familie del Tasso, Baccio Pontelli, Baccio d'Agnolo u. a. zurück. Die oberitalienischen Intarsiatoren folgen diesen Vorbildern, die sie weiter ausbilden, steigern und nicht selten übertreiben; mit ihren Arbeiten sind nicht nur die Kirchen in Oberitalien, sondern in ganz Italien noch heute reich versehen.

Durch diese Architekten wurde die Intarsia gegen Ende des 15. Jahrhunderts zu einer eigenen Kunst ausgebildet, und dann von Innendekorateuren, welche für Perspektive besonders begabt waren, in großen Werkstätten, zum Teil von verschiedenen Gliedern derselben Familie (die Brüder da Majano, die Tassi usw.) gepflegt. Wie die bemalten Truhen der hauptsächliche malerische Schmuck des vornehmen Hauses im 15. Jahrhundert wurden, so wurde die Intarsia, der malerische Schmuck in farbigen Hölzern für die dem Klerus bestimmten Räume der Kirche, das Ziel der Wünsche jedes hohen Geistlichen und seiner Opera. Ganze Gattungen der Malerei, die erst mehr als ein Jahrhundert später als besondere Zweige sich entwickelten, erscheinen hier vorweggenommen und in ihrer Art zu hoher Vollendung gebracht: Landschaft, Architekturbild und Stilleben. Zwar gilt der hohen Kunst die Darstellung des Menschen noch als das allein würdige Feld ihrer Betätigung, doch sehen wir aus diesen Intarsiabildern, mit welchem Interesse und Verständnis die Menschen der Renaissance in die Natur hineinblickten und mit welcher Freude sie ihre ganze Umgebung für ihre künstlerischen Darstellungen mit heranzuziehen wußten. In ihrem natürlichen Takt bezogen sie ihre Vorwürfe dafür jedoch regelmäßig auf die Kirche: die Landschaften zeigen den Blick über das Freie oder über einen Platz auf eine Kirche, die Architekturbilder die Fassade oder das Innere einer Kirche, die Stilleben kirchliche Gefäße und Geräte, Musikinstrumente, Chorbücher oder Embleme der Vergänglichkeit (eine „vanitas"). Und immer wählten und bildeten sie diese so aus, daß ihre Meisterschaft in der Perspektive darin voll zur Geltung kam. Bezeichnend für die italienische Kunst und ihre Entwicklung um die Wende des 15. zum 16. Jahrhundert ist es, daß diese Malereien in Intarsia — wenn ich sie so nennen darf — fast nur von den oberitalienischen Intarsiakünstlern ausgeübt wurden, gefördert durch die gleichzeitige koloristische Richtung namentlich der venezianischen Malerei; den Florentiner Intarsiatoren erschienen sie zu wenig monumental, sie beschränkten ihren Schmuck in eingelegten Hölzern auf Ornamente und Einzelfiguren.

Diese Richtung auf strenge, große architektonische Formen kam auch den Hausmöbeln der Renaissance in Florenz zustatten, seitdem ihnen eine reichere künstlerische Ausgestaltung zuteil ward (vgl. Abb. 465 u. Abb. 463). Einzelne Möbel, die unentbehrlich waren oder für die Repräsentation als notwendig erachtet wurden, hatten seit dem frühen Mittelalter ihre feste Form gefunden und erhielten im Quattrocento nur einen neuen Dekor: Bett, Truhe, Thron und Sessel; die letzteren beide schon im Mittelalter von vornherein im Anschluß an die Antike. Das Bett bleibt in seinem Aufbau einfach, wird aber in reichen Häusern am Kopf- und Fußende nach urkundlichen Nachrichten (und nach einem erhaltenen Bett im Ceppo zu Pistoja von 1337) durch Malereien mit mythologischem oder symbolischem Inhalt ausgestattet, die wie selbständige Tafelbilder behandelt sind.

Das wichtigste Möbel im ganzen Quattrocento wird die Truhe. Diese war bestimmt, sämtliche Kleider und Wäsche aufzunehmen, Silber, Schmuck

und Geld zu bergen. Große Teile dieses Hausrates wurden auch auf Reisen in den Truhen mitgenommen, da die Wirtshäuser, soweit es solche überhaupt gab, meist ohne Ausstattung waren, nur die vier nackten Wände und höchstens einen großen Kamin boten. Niedrige Truhen standen (abgesehen von der Kopfseite, die an der Wand anlehnte) rings um das Bett herum, wurden als Wäschebehälter, als Tritt zum Bett, als Tisch und Bank benutzt. Auch zum Sitzen dienten meist die an den Wänden herumstehenden Truhen; sie waren daher, wie die Bett-Truhen, flach und niedrig. Die Truhen für die Reise, mit denen Maultiere beiderseits beladen wurden, waren entweder mit Eisen beschlagen oder nach vorn abgeschrägt und mit einem Trittbrett darunter, da sie ja unterwegs als Bänke benutzt werden sollten. Um ihre Besitzer schon von weitem kenntlich zu machen, wurden sie in Florenz meist schablonenhaft, aber stilvoll mit den Wappen und Impresen der Besitzer bemalt. Die Freude am farbigen Schmuck führte bald auch zur Dekorierung der Truhen im Zimmer, namentlich der an den Wänden aufgestellten; ja, diese wurde in Florenz schon am Anfang des Quattrocento die Regel. Eine eigene Gilde sorgte für reiche Ausschmückung der Truhen, vornehmlich zu Hochzeitsgaben; die mit reichen Bildern bemalten oder mit Stuckreliefs versehenen Truhen, meist mit mythologischem Inhalt, wurden der Hauptschmuck des Wohnzimmers. Daher beteiligten sich auch die hervorragendsten Maler von Florenz daran, von einem Pesellino bis zu Botticelli und Filippino, und selbst bis auf Andrea del Sarto, Franciabigio und Bacchiacca. In verschiedenen der reliefierten Truhen glaubt man die Hand eines Ghiberti, Pollaiuolo und Bertoldo zu erkennen. (Vgl. Abb. 465.)

Diese Ausstattung der Truhen mit Bildern und Reliefs, selbst durch die ersten Künstler von Florenz hat ihre tischlermäßige Ausgestaltung bis gegen Ende des Quattrocento zurückgehalten, weil diese auf die Einrahmung beschränkt blieb. Erst das in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts rasch zunehmende Interesse am Intarsiaschmuck und die Beteiligung hervorragender Architektenwerkstätten daran führten auch zum Schmuck der Truhen durch Einlagen verschiedenfarbiger Hölzer, nicht nur in der Umrahmung, sondern auch in den Füllungen; aber der große, monumentale Aufbau blieb der Truhe auch dann eigentümlich. Er übertrug sich zugleich auf die Möbel, die sich gegen Ausgang unserer Zeit in Florenz aus der Truhe entwickelten: Zunächst die Sitzbank durch Verbreiterung der Truhe und später auch durch Hinzufügung einer Rückwand über der Truhe, mit der sie im gleichen Stil geschmückt ist. Daraus entwickelt sich weiter die Cassapanca, ein spezifisch florentinisches Luxusmöbel, das Vorbild des Sofas. (Vgl. Abb. 256, 436, 465.) Sitzbank wie Cassapanca sind von ihren Anfängen bis ins Cinquecento hinein, ähnlich wie die Truhen, mit einfachem Intarsiaornament verziert; erst das 16. Jahrhundert entwickelt auch an ihnen einen reichen plastischen Schmuck. Erst in diese Zeit der Hochrenaissance fällt auch die künstlerische Ausstattung der wichtigsten Zimmermöbel, für die Florenz dann für

ganz Italien vorbildlich wurde: Stuhl und Schemel sowohl wie Tisch und Kredenz. Der Stuhl war im 15. Jahrhundert noch höchst einfach; er wurde aus vier schlichten, glatten Hölzern gebildet, war niedrig und hatte einen Sitz aus Strohgeflecht, das häufig mit einem Kissen bedeckt wurde. Die Schemel mit drei derben, schräg gestellten Beinen und schmaler hoher Lehne erhalten gegen Ende des Quattrocento eine schlichte, aber ausdrucksvolle Profilierung, Intarsiierung und Wappenschmuck. In ähnlicher Weise wurden die dreibeinigen Böcke, aus denen man noch immer die Tische improvisierte, sobald man sie benötigte, gelegentlich an der Kopfseite mit einem zierlich geschnitzten Wappen geschmückt. Sonst wurde die hohe Truhe mit flachem Deckel zum Abstellen von kleinen Sachen auch als Tisch benutzt. Nach dem Vorbild der Kredenzen in den Refektorien bürgerte sich dieses wichtige Möbel, das seine reiche Entwicklung und Ausstattung erst dem Cinquecento verdankt, auch in der Wohnung ein. Form und Schmuck derselben sind anfangs von gleicher vornehmer Einfachheit wie die der Sitzbank und Cassapanca. Der Schrank, der namentlich in Toskana während der Renaissance fast nur als Schreibschrank vorkommt, fehlt im Quattrocento noch so gut wie ganz. Andere weniger wichtige, kleinere Möbel wie der Kleiderrechen, der Ständer, vor allem der Spiegel finden ihre reichere, zum Teil sehr prächtige Formbildung und Ausstattung erst seit dem Anfang des Cinquecento. Für das Haus wurden namentlich in Florenz auch kleine Kassetten und Schachteln verschiedener Art mit feinem künstlerischen Schmuck hergestellt; teils geschnitzt, teils bemalt oder in feiner Stuckmasse (pasta da riso) modelliert, sogar innen und außen mit reizvollen dekorativen Stichen bedeckt, an denen sich der Kupferstich in Florenz seit etwa 1470 hauptsächlich entwickelte. Diese in verhältnismäßig größerer Zahl erhaltenen Kästchen und Spanschachteln zeigen in ihrer mannigfachen Ausgestaltung und geschmackvollen Ausschmückung den hochentwickelten künstlerischen Sinn der Florentiner selbst für einfache Gegenstände des Hausrats und die Meisterschaft, mit der die Handwerker ihm zu entsprechen wußten.

Wie stark bei den Florentinern der Anreiz war, das Möbel möglichst als ein Werk der hohen Kunst auszugestalten, zeigt einer der wenigen aus dem früheren Quattrocento erhaltenen Spiegel, dessen kleines Rund mit der Metallplatte von Luca della Robbia mit einem Kranz lachender Kinderköpfe in glasiertem Ton umgeben ist. Dies Bestreben beweisen auch die Florentiner Arbeiten der Weberei und Stickerei. Allbekannt ist die große Serie von Darstellungen aus dem Leben des Täufers in Seiden- und Goldstickerei nach Pollaiuolos Zeichnungen im Museo dell' Opera zu Florenz und Botticellis Entwurf zu einer Kasel mit der Krönung Mariä im Museo Poldi zu Mailand. Auch die Anfänge eigener Teppichwebereien in Nord- und Mittelitalien fanden in den Entwürfen der großen Maler, eines Botticelli, Tura, Bramantino u. a. ihre hauptsächliche Förderung, die freilich zunächst nicht über schüchterne Ansätze hinauskamen, da die trefflichen niederländischen

und französischen Wandteppiche fast jede Konkurrenz unmöglich machten. Um so glänzender entfaltete sich die Seiden- und Samtweberei in Florenz durch den Rückgang von Lucca, dem Mittelpunkt dieser Industrie im Trecento. Auch hier zeigt sich in den Mustern, die sich aus den gleichzeitigen Gemälden als florentinisch nachweisen lassen, das für die Weberei ungünstige, im übrigen Italien daher ganz ungewöhnliche Bestreben, die Muster architektonisch zu zeichnen und die Ornamente zugleich naturalistisch umzustilisieren; ein schlagender Beweis, wie stark der monumentale Sinn in Florenz selbst das Kunstgewerbe beherrschte. (Vgl. Abb. 262, 263, 431—433, 439.)

Eine Stellung für sich nimmt die Fayencekunst wie in ganz Mittelitalien, so besonders in Florenz ein, seitdem sie sich in den ersten Jahrzehnten des Quattrocento künstlerisch zu entwickeln begann. Auch hier, wie in der Weberei zeigt sich der monumentale Sinn der Florentiner, indem sie das Material durch Luca della Robbias Entdeckung der Zinnglasur für architektonische Dekorationen verschiedenster Art: für Friese, Decken, Fliesenböden, Wappen, Tabernakel usf. stilvoll zu verwenden wußten. Für die Gebrauchsware suchte die Fabrikation, anders als im 14. Jahrhundert namentlich in Mittelitalien, wo die Formen rein aus den lokalen Bedürfnissen und der Dekor aus der derb humorvollen Volksphantasie erwachsen war, ihre Vorbilder, ähnlich der Seidenweberei, in der Kunst des Islam. Sie erhielt diese durch den Import von Drogen, Spezereien u. dgl., die in Fayencevasen und Töpfen (Albarelli) konserviert und verschickt wurden. Florenz geht auch hier voran, etwa seit dem zweiten Viertel des Quattrocento, dank reicheren Aufträgen der großen Hospitäler, welche ihre Apotheken mit Gefäßen ausstatteten, die sie jenen aus Vorderasien und später namentlich aus dem maurischen Spanien bezogenen Stücken nachbildeten, sowohl in den Formen wie im Dekor. Dieser besteht im Quattrocento in Blumen, Blättern und Pfauenaugen, die in mannigfacher Art malerisch über die Fläche verteilt sind, vielfach mit Tieren, Wappen und gelegentlich auch mit einem Porträt in der Mitte. Obgleich sich die braven Handwerker, die diese Gefäße (neben Apothekertöpfen auch große Becken, Teller, Näpfe und Kannen) formten und bemalten, im ganzen 15. Jahrhundert — in Florenz wie in Siena und Faenza, die seit der Mitte des Jahrhunderts eigenartig dem Vorbild von Florenz folgten — auf die Anfertigung von Gebrauchsgefäßen beschränkten, sind diese vielfach von großer Wirkung in der Form wie in der Zeichnung und in den Farben des Dekors (Abb. 466 u. Taf. XXVIII). Erst dem Cinquecento war es vorbehalten, sie auch als Zimmerschmuck zur Ausstattung des Büfetts herzustellen und die Fayencemalerei zu einer der prächtigsten Kunstgattungen zu entwickeln. Neben solchen Prachtgefäßen sind die Fayencen des Quattrocento verhältnismäßig einfach und bescheiden; sie sind aber oft von einer Kraft und Frische in Form, Zeichnung und Färbung, die sie den Werken der übrigen Kunstgattungen der Zeit ebenbürtig erscheinen lassen.

DIE KUNST SIENAS

Wir sahen, wie in Siena im Anfange des Quattrocento in Jacopo della Quercia ein Künstler im Vordergrunde stand, der zu den Bahnbrechern der neuen Zeit gehörte. Aber für ihn fanden sich in seiner Vaterstadt schon nicht mehr hinreichend Aufträge, so daß er schließlich ganz nach Bologna übersiedelte. Neben ihm waren namentlich in der Malerei Sienas fast nur Künstler tätig, in denen Traditionen des Trecento neben halb verstandenen Errungenschaften der neuen Zeit unverbunden nebeneinander hergingen. Die wirtschaftliche und politische Bedeutung Sienas war im 15. Jahrhundert sehr im Rückgang. Sie hatte im 14. Jahrhundert ihre alte Gegnerin Florenz in ihrer Macht und ihren künstlerischen Leistungen fast noch übertroffen; ihre großen Künstler, Maler wie Bildhauer, hatten sich weit über Siena und die Nachbarstädte bis nach Süd- und Oberitalien, ja bis nach Frankreich betätigen können und ihren Einfluß überallhin ausgebreitet. Quercia war der letzte, der von der Größe der sienesischen Kunst auch außerhalb seiner Vaterstadt noch glänzendes Zeugnis ablegte. Freilich, der Wert Sienas wurde auch im Quattrocento keineswegs verkannt, aber es war nicht mehr die hohe kulturelle und wirtschaftliche Stellung, sondern die für die Herrschaft in Mittelitalien militärisch außerordentlich wichtige Lage, um derentwillen die Machthaber Italiens Einfluß in der festen Bergstadt und womöglich Fuß darin zu fassen suchten. Nicht nur die Florentiner, die ihren Kampf gegen die Konkurrenzstadt fortsetzten, wo und wie sie konnten, und eine Vorstellung nach der andern in ihre Hand brachten, bis Siena schließlich unter Cosimo I. dem Großherzogtum Toskana einverleibt wurde, — auch die Fürsten, deren Ehrgeiz auf eine Einigung Italiens unter ihrer Herrschaft ausging: die Sforza in Mailand und die Arragonier in Neapel, später Kaiser Karl V. und König Franz I. (wie im 13. Jahrhundert schon die Hohenstaufen und die Anjou) suchten ihre Pläne vorzugsweise von Siena aus zur Durchführung zu bringen.

Wurde Siena auf diese Weise in die große Politik hineingezogen, so verlor es doch an innerer Bedeutung, an selbständiger Auswirkung namentlich seiner künstlerischen Kräfte. Die sienesische Kunst ist im Quattrocento im wesentlichen nur noch eine lokale, deren Bedeutung in ihren malerischen Leistungen hinter der der umbrischen, bis dahin von ihr fast beherrschten Schule wesentlich zurückstand. Es ist eine im kleinen wirkende, oft kleinlich erscheinende, aber trotzdem in ihrer Beschränktheit, zumal bei den Einschlägen der älteren sienesischen Kunst, die darin mannigfach zum Vorschein

kommen, nach verschiedenen Richtungen wertvolle und brave Tätigkeit. Man tut ihr aber Unrecht, wenn man — aus der Dekadenz unserer eigenen Kunst heraus — gerade in dieser Beschränktheit und selbst in ihren Schwächen ebenso viele Vorzüge sehen will, wenn man sie neben oder gar über die gleichzeitige Florentiner Kunst stellt; statt ihre Bedeutung zu heben, drückt man sie dadurch vielmehr herab.

Die Künstler Sienas fanden im Quattrocento ihre hauptsächlichste Beschäftigung durch die zumeist sehr reich fundierten Kirchen und frommen Anstalten der Stadt, vor allem durch den Dom und das Hospital S. M. della Scala; daneben hatten sie weiter, wie im Trecento, für den Schmuck des Palazzo Pubblico mit seiner Umgebung und für die Kultstätten der alten und neuen Heiligen, des hl. Bernardino und der Sieneser Nonne Katharina, zu sorgen. Jeder Sienese war stolz auf seine Stadt und gab gerne zu ihrer Verschönerung; selbst wenn die Aufgaben so wenig stilvolle und praktische waren, wie die Grafitti, die eingelegten Gemälde des Fußbodens im Dom, die mit Holzplatten belegt werden müssen, wenn der Fußboden begangen werden soll. Hervorragende Förderung erhielten die Künste vor allem auch dadurch, daß zwei Mitglieder einer und derselben Sieneser Familie, der Piccolomini, damals als Päpste eine hervorragende Rolle spielten, vor allem Pius II. und, mehrere Jahrzehnte später, sein Neffe Pius III. Eine Reihe der bedeutendsten Bauten der Stadt und ihrer Umgebung und ihre plastische und malerische Ausschmückung geht auf diese Päpste und ihre Nepoten zurück.

Am schwächsten sind die malerischen Leistungen der Sienesen. Die Zartheit und Innigkeit der Empfindung, die Grazie in der Haltung, die sich noch bei einzelnen der Übergangsmeister, namentlich in Sassettas Bildern vorteilhaft geltend machen, werden bei den jüngeren Malern zu nüchterner, einförmiger Befangenheit und selbst Starrheit, die saubere Durchführung auf Goldgrund und mit reicher Musterung der Gewänder wird zu kunstgewerblicher Kleinarbeit, die Darstellung bewegter Szenen (wie vor allem der gern dargestellte „Kindermord") zur Karikatur, und für die arg verfehlte Perspektive — selbst bei Künstlern, die dafür berühmt waren, wie Francesco di Giorgio — entschädigen keineswegs koloristische Reize. Am anziehendsten sind gelegentlich Meister wie Neroccio di Bartolomeo (Abb. 469) und Lorenzo Vecchietta, wenn sie Altartafeln mit einzelnen Heiligengestalten malen, die durch die feierliche Haltung und Anmut der Typen eindrucksvoll wirken, wenn sie sich auf ein einfaches Madonnenbildchen beschränken oder schlichte Darstellungen aus dem Leben naiv und treu wiedergeben, wie in den Krankenszenen im Hospital della Scala. Francesco di Giorgios eigenartige „Entkleidung Christi vor der Kreuzigung" und namentlich seine „Anbetung des Christkinds", beide in der Akademie, stehen zwar wesentlich höher als die meisten sienesischen Bilder dieser Zeit, aber sie leiden gleichfalls an einer schwächlichen Empfindsamkeit und auffallend verfehlter Perspektive (Abb. 470 u. 471).

Wir sollten von der sienesischen Plastik und Architektur — auch hier, wie in der Lombardei und Venedig, sind die Tüchtigsten zugleich Bildhauer und Baumeister — das gleiche vermuten; aber das Gegenteil ist der Fall. Wenn auch hier die Leistungen zumeist nur von lokaler Bedeutung sind und auf die Entwicklung der italienischen Kunst im allgemeinen keinen Einfluß hatten, so sind sie doch in ihrer Art zum Teil recht achtbar und den gleichzeitigen malerischen Leistungen wesentlich überlegen. Man pflegt die Vorzüge der sienesischen Plastik dem Einfluß des Quercia zuzuschreiben; schwerlich mit Recht, da gerade die Mitarbeiter und Nachfolger Quercias, soweit sie nicht als Holzschnitzer in seiner Werkstatt arbeiten, unbedeutend sind, dieser ja auch schon 1425 nach Bologna übersiedelte und erst nach der Mitte des Jahrhunderts die ersten tüchtigen und eigenartigen Bildwerke im Renaissancestil datieren. Auch Donatellos wiederholte Tätigkeit für Siena hat wenig Einfluß auf die sienesischen Bildner geübt; sein Sieneser Gehilfe in Padua, Urbano da Cortona (gest. 1504), muß geradezu als Stümper bezeichnet werden; und Bernardo Rossellino, der als bevorzugter Künstler von Aeneas Sylvius Piccolomini viel und früh schon für Siena beschäftigt war, hat wenigstens als Bildhauer einen wesentlich abweichenden Charakter (Abb. 385 und 386).

Mit B. Rossellino arbeitet der bedeutendste unter den Bildhauerarchitekten Sienas, Antonio Federighi (gest. 1490) wiederholt zusammen, aber seine drei Statuen Sieneser Heiligen an der Loggia dei Nobili (1456 bis 1463, Abb. 472) und seine schon früher entstandene Sibylle am Dom von Orvieto sind von einer Freiheit und Wucht in Haltung und Bewegung, wie im Ausdruck und in der vollen Gewandung, haben schon einen so ausgesprochenen Kontrapost, wie sie Bernardo nicht kennt. Die gleiche Kraft haben seine dekorativen Arbeiten, namentlich die beiden phantasievoll erfundenen Weihwasserbecken im Dom zu Siena (Abb. 473). Ähnlichen Charakter hat Giovanni di Stefano, Sohn des Malers Sassetta, sowohl in seinem früheren Altar mit dem stattlichen bemalten Marmortabernakel in der Katherinenkapelle in S. Domenico (Abb. 474) wie in der Statue des hl. Antonius im Dom. In den beiden leuchterhaltenden Bronzeengeln (Abb. 475) neben Lorenzo Vecchiettas (gest. 1480) Ziborium auf dem Hochaltar des Doms nähert er sich in der Anmut der lockigen Jünglingsgestalten und in den knitterigen Falten ihrer dünnen Gewandung mehr den (bei teilweiser Herbheit und Ungeschicklichkeit in der Haltung seiner großen Figuren) zarten und holdseligen Figürchen, die jenes imposante Tabernakel schmücken. Dieses in den Jahren 1467 bis 1472 von Vecchietta für das Scala-Hospital gearbeitete Ziborium ist ein Meisterwerk des Bronzegusses (Abb. 475); die italienische Renaissance hat in Leichtigkeit und Geschmack des Aufbaus, Anmut der Gestalten: der Kardinaltugenden, Engel und Putten, in vollendeter Ziselierung und Schönheit der Patina nichts Gleichwertiges aufzuweisen. Seitdem es auf den Hochaltar des Doms übertragen wurde, wetteiferten die tüchtigsten

Künstler Sienas, neben G. di Stefano auch Francesco di Giorgio, Cozzarelli und schließlich Beccafumi, in der Bereicherung dieses Mittelpunktes des prächtigen Doms durch weitere stattliche Bronzeengel zur Aufnahme der Kerzen. Auch Vecchiettas Marmorreliefs haben in ihrer zarten, pretiösen Art, wie in der reichen, geschmackvollen Gewandung eine pikante Wirkung. Mit Arbeiten wie Cozzarellis großer Gruppe der Beweinung Christi in der Osservanza (Abb. 477) und seinen Reliefs an der Decke dieser Kirche, Arbeiten vom Ende des Jahrhunderts, tritt die sienesische Plastik schon früh fast voll in die Hochrenaissance, der in höherem Maße die dekorativ ganz hervorragenden Arbeiten eines Lorenzo Marrina (1475—1534), namentlich sein großer Marmoraltar in der Kirche Fontegiusta, zuzurechnen sind.

Diese großen dekorativen Arbeiten eines Federighi, Giovanni di Stefano und Marrina zeigen schon jenen starken architektonischen Sinn, der dann in einzelnen Bauten ihres Kreises voll zum Ausdruck kommt. Durch Papst Pius II. war Bernardo Rossellino und mit ihm die Florentiner Palastarchitektur der Nachfolger Brunellescos in Siena heimisch geworden. Sein großer Palazzo Piccolomini und später Giuliano da Majanos Palazzo Spanocchi wie die Bauten dieser Florentiner in den benachbarten Orten Pienza und San Gimignano gaben den Ton an, mußten aber immerhin den Traditionen des mittelalterlichen Palastbaus Sienas dabei Rechnung tragen. Federighi, der neben Bernardo am Palazzo Nerucci baute, gab im Obergeschoß der Kapelle außen am Palazzo Pubblico eine etwas schwerfällige und derbe, in der Loggia del Papa eine sehr weiträumige, durch die schlanken Säulen gefällige Lösung einer Loggia in reinem Renaissancestil (Abb. 478). Eine glückliche Verwendung von Backstein, den das Trecento in Siena bevorzugt hatte, zeigt unter mehreren Palästen besonders der Palazzo Bandini-Piccolomini (Abb. 479). Siena bietet auch in Mittelitalien fast allein die Ansätze zur Gestaltung eines monumentalen Bürgerhauses mit rechteckig abgeschlossenen Fenstern, auf schmalem Gesims aufstehend, und ähnlich gebildeter Tür; besonders schön in Haustein mit Giebeln über der Tür und den Fenstern in der Casa Piccolomini in Via Bandini. In ähnlicher Weise zeigen die im Umfang sehr bescheidenen Kirchen, welche feine künstlerische Wirkung sich in Backstein bei weiser Beschränkung erreichen läßt; so die Fassaden in schlichter Tempelfront am Oratorium des Palazzo del Turco von Federighi, von der Kapelle an San Pietro, von den kleinen Kirchen S. Caterina, Madonna delle Nevi und den Innocenti. Dies zeigt auch Cozzarellis größere einschiffige Basilika der Osservanza mit ihren flachen Kuppeln.

Jene feine Zurückhaltung, welche die sienesischen Bauten des Quattrocento auszeichnet und später noch für B. Peruzzis Architekturen charakteristisch ist, ist auch bezeichnend für das Kunsthandwerk in Siena, wenn es auch nicht an einzelnen außerordentlich reich gestalteten Arbeiten dieser Art fehlt. Noch heute sind nicht wenige der geschmackvollen Eisenarbeiten: die Laternen, Fahnen- und Fackelhalter an den Fassaden der

Paläste erhalten und vereinzelt auch solche in Bronze; dabei ist es interessant zu beobachten, wie stilvoll Eisen und Bronze in der Form wie in der Ausführung differenziert sind. Die Töpferei Sienas gelangt in der Herstellung und Bemalung der Majoliken neben Florenz und Faenza im letzten Viertel des Quattrocento zu einer ersten Blüte, die sich durch ihre hellen, von einem starken Gelb beherrschten Farben und den phantasievollen, leichten Pflanzendekor besonders auszeichnet. Die Möbel und Holzschnitzereien Sienas aus der Wende des 15. zum 16. Jahrhundert waren vor allem durch die Arbeiten eines Antonio Barile (1483—1516) so berühmt, daß der Künstler zur Ausstattung von Raffaels Stanzen im Vatikan berufen wurde. Einige geschnitzte Pilaster von der Täfelung in Petruccis Palazzo del Magnifico (in der Akademie von Siena, Abb. 480) und verschiedene Rahmen und Truhen, die noch erhalten sind, beweisen, wie gerechtfertigt der Ruf des Künstlers war. Sie sind durch Reichtum und Phantasie ihrer Dekoration wie durch Geschmack und technische Meisterschaft wohl das Vollendetste, was die Renaissance in ihrer Art aufzuweisen hat, und lassen sich den gleichzeitigen Marmordekorationen Marrinas in Fontegiusta mindestens ebenbürtig zur Seite stellen. Feinstes Maßhalten trotz allem Reichtum des Schmucks ist ein Kennzeichen fast aller Arbeiten des sienesischen Kunsthandwerkes dieser Zeit, die noch auf uns gekommen sind.

DIE KUNST DER LOMBARDEI

Die Kunst der Lombardei spielt während der Frührenaissance eine sehr eigenartige Rolle: eine wenig erfreuliche, untergeordnete, wird man nach oberflächlicher Kenntnis urteilen. Die unruhigen, von halb kleinlichem, halb barockem Bildwerk überwucherten Riesenbauten mit ihren nüchternen, vielteiligen Altartafeln im Innern, das Überwiegen des Handwerksmäßigen, die mancherlei gotischen Reminiszenzen in der lombardischen Kunst dieser Zeit lassen den Beschauer selten zu reinem Genuß kommen. Aber ein tieferes Eindringen in diese Kunst läßt doch ihre eigentümliche Bedeutung auch auf die Entwicklung der Renaissance überhaupt erkennen. Wir sahen, wie die neue Zeit hier sehr früh und mächtig mit der Grundsteinlegung der beiden Riesenbauten, des Doms von Mailand und der Certosa von Pavia in die Erscheinung trat, wie der nordische Realismus über die Lombardei seinen Weg nach Italien nahm, wie die wandernden lombardischen Steinmetzen ihn über ganz Italien verbreiten halfen. Gerade dieser handwerksmäßige, korporative Betrieb, in dem die Steinmetzen zugleich als Architekten und Bildhauer überwiegen, hat zwar das Schaffen absoluter Kunstwerke in den ersten Jahrzehnten der lombardischen Renaissancekunst stark beeinträchtigt, anderseits aber schon in seinen Anfängen das Zusammenwirken aller Künste gefördert; er läßt daher die Einheitlichkeit im Streben wie in der entschieden malerischen Wirkung hier stärker zum Ausdruck kommen als meist im übrigen Italien.

Die Lombardei bleibt im fünfzehnten Jahrhundert, wie sie es in den vorausgehenden Jahrhunderten gewesen war, neben Toskana das Zentrum, aus dem ganz Italien zur baukünstlerischen und plastischen Betätigung ihre handwerklich gut geübten Kräfte bezieht. Diese bringen die Keime der neuen Kunst in ihre Heimat zurück, und mit ihnen gelangen vereinzelt und vorübergehend tüchtige Künstler aus Toskana nach Mailand und in seine Umgebung, um Aufträge auszuführen, die ihnen dort meist von Landsleuten zuteil werden. Einzelne Bildwerke am Dom zu Mailand aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts hat man dem Niccolò d'Arezzo zugeschrieben, weil er fast gleichzeitig in Venedig nachweisbar ist; aber die Verwandtschaft besteht nur in einem gewissen handwerksmäßigen Naturalismus, wie er der Kunst der Marmisti um 1400 in Toskana wie in der Lombardei und in Venedig gemeinsam war. Ein erster direkter Einfluß von Florenz macht sich in der Chiesa der Villa in Castiglione d'Olona geltend, die der Gönner Masaccios, Kardinal Branda, um 1430—1440 errichten und durch Masolino ausmalen ließ. Dies Kirchlein von ungeschickter Würfelform ist eine fast treue Nachbildung von Brunellescos Pazzi-Kapelle, nach der handwerksmäßigen

Ausführung wohl von einem Lombarden ausgeführt, der sich in den schwachen Verhältnissen wie in der sehr primitiven Säulenstellung um den Tambour verrät. Erst fast zwei Jahrzehnte später erhält die neue Kunst in dem neuen Herrscher Francesco Sforza einen entschiedenen Freund; wir sehen dies aus seiner Berufung des Florentiners Antonio Filarete (1451) und aus der Förderung Michelozzos, der seit 1456 für Cosimo seinen Bankpalast in Mailand errichtet und 1462 für den Vertreter der Medici, Pigello Portinari, die Kapelle an San Eustorgio erbaut. Francesco war in seiner Heimat, den Marken, mit der Kunst der großen Florentiner bekannt geworden; einen Ruhmestempel, wie ihn L. B. Alberti für Sigismondo in San Francesco zu Rimini ausführte, wie ihn auch Lodovico Gonzaga für Mantua plante, wünschte auch er als Zeichen seiner Herrschaft in Mailand zu errichten. Wie der Herr von Rimini auf der Rückseite einer seiner Medaillen durch seinen Hofkünstler M. de Pasti um 1450 die Ansicht seines Templum Malatestianum darstellen ließ, so hat der Tyrann von Mailand einen ähnlichen Bau als Rückseite seiner Medaille von Sperandio (um 1462) abbilden lassen. Der interessante Zentralbau mit einer mächtigen Kuppel, umgeben von vier kleinen Kuppeln, muß der Entwurf eines dem Alberti nahestehenden Künstlers gewesen sein, dessen Ausführung gerade in Mailand von epochemachender Bedeutung gewesen wäre (Abb. 374).

In Filarete, der mehr ein technisch gewandter, schreiblustiger Dilettant in verschiedenen Künsten als ein echter Künstler war, erwuchs den lombardischen Gotikern kein gefährlicher Gegner. Das Ospedale Maggiore, der einzige erhaltene Bau, der nach seinen Plänen begonnen wurde, trägt noch sehr den Charakter der Übergangskunst und in der Ausführung in Backstein und Verwendung von stark gotisierendem Ornament das Zeichen des Kompromisses zwischen der neuen Kunst und den alten lombardischen Traditionen (Abb. 483). Selbst einem Meister wie Michelozzo gegenüber wußte sich die lombardische Bauhütte bei dessen Bauten in Mailand teilweise mit Erfolg geltend zu machen. Das Portal seiner Mediceerbank, das im Museum des Kastells erhalten ist, beweist, daß die Ausführung in der Hand lombardischer Gehilfen lag. Das gleiche ist noch der Fall in der Portinari-Kapelle bei San Eustorgio (1462—1468), dem ersten reinen Renaissancebau der Lombardei, der seinem Stilcharakter nach mit Recht gleichfalls dem Michelozzo zugeschrieben wird. Die Pazzi-Kapelle ist das Vorbild auch dieses Mailänder Baus; er zeigt in seinen Verhältnissen und Formen reinen Florentiner Charakter, aber in der Dekoration, dem plastischen Schmuck und den Fresken kommen ausschließlich lombardische Künstler zur Sprache, die hier gleich im Beginn der Renaissance in Mailand mit ihr Bestes leisten. Die Fresken, wahrscheinlich von der Hand des Vincenzo Foppa (Abb. 362), sind in Erfindung und Bewegung wie im Geschmack der Anordnung die hervorragendsten Malereien der lombardischen Frührenaissance; der Engelreigen unter dem Tambour (zwanzig fast lebensgroße, in farbigem Hochrelief in

Stuck ausgeführte Gestalten von jungfräulichen Formen, die sich in gemessenem Tanzschritt fortbewegen) hat in Anmut, Schönheit der Formen und Gewandung in der lombardischen Plastik nicht seinesgleichen. Das Zusammenarbeiten des Florentiner Meisters mit seinen Mailänder Gehilfen, die seine Pläne und Modelle ausführten und doch ihren eigenen Charakter zu wahren wußten, hat kaum an anderer Stelle ein so einheitliches, sympathisches Resultat gezeitigt. Der lombardische Charakter, der sich in dieser reichen Dekoration ausspricht, kommt auch außen, trotz der Florentiner Grundform, unverkennbar zum Ausdruck. Die Ausführung in Backstein, dessen Stil auch die Ornamente angepaßt sind, der hohe Tambour, wie die vier noch an Fialen erinnernden Ecktürme, obgleich in Renaissanceformen ausgeführt, verraten die alten heimischen Traditionen.

Gleichzeitig mit diesem wiederholten und z. T. längeren Aufenthalt von Filarete und Michelozzo dringt auch von Osten, von Padua aus, der Einfluß der neuen Kunst durch das Vorbild von Donatellos Arbeiten und durch Mantegnas Gemälde übermächtig nach der Lombardei vor. Seit etwa dem Ende der sechziger Jahre betätigen und bekennen sich auch die konservativsten Bildhauerarchitekten von Mailand offen als Anhänger der Renaissance. Freilich auf ihre Art; die Nachwirkung der gotischen Bauhütte bleibt noch bis in die späte Renaissance erkennbar. Nicht auf möglichst vollendete Wiedergabe der Einzelfigur, sondern auf malerische Gesamtwirkung von Plastik und Architektur gehen die lombardischen Künstler aus; die Bauten werden nicht nur mit Bildwerk aller Art reich bedeckt, sondern ihre Fassaden scheinen fast aufgelöst in lauter Plastik und Dekoration. Durch den Einfluß von Donatellos Paduaner Kunst wird der herbe Naturalismus der lombardischen Bildhauer noch verstärkt; bei ungenügender Kenntnis des Körpers erscheinen die Gestalten in ihren überfüllten Kompositionen übertrieben hager und in Ausdruck und Bewegung leicht karikiert, wenn sie auch gelegentlich voll Wucht und dramatischer Kraft sind oder — in der Darstellung von jungen Frauen und Kindern, die sie in Friesen, Pilastern und anderen Architekturteilen mit Vorliebe anbringen — auch lebensfrische und heitere Töne anstimmen. So namentlich Gio. Antonio Omodeo (1447 bis 1522) in seiner Colleoni-Kapelle in Bergamo (Abb. 484), besonders in dem frühen Grabmal der jungen Tochter des großen Condottiere, die vor ihm starb (Abb. 485). Im allgemeinen werden Plastik wie Baukunst, in der Regel vereint, nach wie vor korporativ und handwerksmäßig betrieben; regelmäßig durch nahe Verwandte. Die Brüder Mantegazza, die Brüder Omodeo, die Brüder Solari und Gagini, die Brüder Brioschi, Tamagnini und Hunderte von Genossen arbeiten auch in dieser Zeit am Weiterbau und der weiteren Einrichtung des Doms zu Mailand; sie werden jetzt auch für die Ausstattung der Höfe der Certosa von Pavia und zumal für die Fassade, die ein kolossales Mosaikwerk von Plastik aller Art ist, für die Colleoni-Kapelle und zahlreiche kleinere kirchliche und private Aufgaben verwendet.

Nicht zuletzt auch für Grabmonumente, in deren Pracht und übertriebener Zierlichkeit die jüngsten Meister, namentlich Agostino Busti genannt Bambaja († 1548, Grabmal Gaston de Foix), sich zu überbieten suchen.

Die Ausbildung einer außerordentlich großen Zahl von Bildhauern und Steinmetzen, namentlich in der Domhütte, bewirkt, daß jetzt wieder, ähnlich wie im 14. Jahrhundert, viele von ihnen auch außerhalb der Lombardei Beschäftigung suchen mußten. Hier entwickelten sich einzelne unter den neuen Eindrücken und Anforderungen zu tüchtigeren Künstlern als ihre Kollegen in der Heimat; so namentlich Pietro Lombardi samt seinen Söhnen und Antonio Rizzi in Venedig sowie Andrea Bregno in Rom. Die Kunst in der Lombardei selbst bedurfte dagegen auch jetzt, in den letzten Jahrzehnten des Quattrocento, wieder der Anregung von außen durch einen überragenden Künstler, um aus dieser verzettelten und überreichen Massenproduktion, aus der wirklich bedeutende Kunstwerke kaum herausragen, zu neuer, großer Entwicklung zu gelangen. Mailand hatte das Glück, gleich zwei solcher Künstler zu gewinnen, Bramante von Urbino und Leonardo da Vinci; den einen für nahezu ein Vierteljahrhundert, den andern für etwa siebzehn Jahre, bis beide 1499 durch den Einfall der Franzosen aus Mailand vertrieben wurden. Leonardo verdankt diesem Aufenthalt, wenn er auch direkt wenig beeinflußt worden ist, die Muße zu seinen allseitigen Studien, das volle Ausreifen seines Genies und die Ausführung seiner bedeutendsten Arbeiten, zu deren Fertigstellung ihn die wenig rücksichtsvollen Auftraggeber zwangen. Bramante ist aber hier erst zum Meister voll ausgebildet worden, hat sich vom Maler zum Bildhauer und Architekten entwickelt, ja er verdankt der Tätigkeit in der Lombardei so entscheidende Anregungen, daß er nach seiner Übersiedlung nach Rom durch seine Pläne und die Anfänge der Bauten des Vatikans und der neuen Peterskirche der gesamten italienischen Architektur neue Wege weisen konnte. Sein Baustil hat viel vom lombardischen an sich, von dessen frühen mittelalterlichen Elementen er Wesentliches übernommen und den er in Mailand überhaupt erst zu einem eigenen, vollen Renaissancestil ausgebildet hat.

Bramante war von Haus aus Maler. Schon 1474 hatte er die Heimat verlassen, aber erst seit 1477 ist seine Anwesenheit in der Lombardei sicher bezeugt. Welche Studien er inzwischen machte und wo er dies tat, ist noch unbekannt; auch wann er begonnen hat, sich für Baukunst zu interessieren und darin zu betätigen. Jedenfalls ist er als Maler, namentlich als Dekorationsmaler, in der ganzen Zeit seines Aufenthalts in der Lombardei tätig gewesen. Die Spuren dieser Tätigkeit sind zum Glück nicht ganz verschwunden; aus einem Saal in Casa Panigarola zu Mailand ist eine Reihe von Fresken in die Brera übertragen worden: die Einzelfiguren der „Baroni“, mittelalterlicher Lokalhelden, die in ihrer Erfindung noch auf die französischen Vorbilder zurückgehen, aber in ihrer starken Plastik, den kräftigen Schatten, der sicheren Haltung und vollen Gewandung den Maler als echten

Künstler Umbriens, als Nachfolger des Piero della Francesca verraten. Den gleichen Charakter, bei sorgfältigerer Durchführung, hat das prächtig eingerahmte Fresko mit der imposanten Gestalt des „Argus" als Schatzhüter in der Sala del Tesoro des Kastells zu Mailand. Neben solchen Resten dekorativer, wohl zum Teil von Gehilfen ausgeführten Malereien, müssen ihm auch ein paar Tafelbilder zugeschrieben werden, die beweisen, welch hervorragender Meister er in wirklich eigenhändigen Arbeiten war: der „Christus an der Säule" in Chiaravalle und das Doppelporträt des „Luca Pacioli mit seinem Schüler" (Galerie zu Neapel, fälschlich Jac. dei Barbari zugeschrieben, Abb. 486), beide schon aus der letzten Mailänder Zeit, letzteres von 1495 datiert, den Fresken in Auffassung, plastischer Rundung und Beleuchtung sehr verwandt, aber von außerordentlicher Durchführung und doch großer Wirkung, auch in der komplizierten perspektivischen Aufgabe, die zwar nicht durchweg richtig gelöst, aber groß gesehen ist. In dem „Christus" in Chiaravalle (Abb. 487) ist zumal der Ausblick in die sonnige Flußlandschaft, der mit der Landschaft in Jan van Eycks „Madonna des Kanzlers Rolin" wetteifert, außerordentlich vorgeschritten und deutlich von den Bildern seines Freundes Leonardo beeinflußt.

Die kleine Bronzevase, die in der Fensternische dieses Bildes steht, wetteifert in ihrer Form mit dem elegantesten Louis XVI-Gefäß. Wie dieses, so zeigt auch schon das Fresko mit „Demokrit und Heraklit" in der Brera die Vielseitigkeit des Künstlers. In dem grau in grau als Nachahmung eines Hochreliefs gemalten kleinen Fries im Hintergrunde erweist sich Bramante als Meister in der plastischen Komposition. Die Szenen aus der römischen Geschichte sind ebenso klar wie geschickt in den Raum gestellt, trefflich in den Figuren, in den Pferden des Leonardo würdig und ihm verwandt. Den gleichen Charakter hat eine Anzahl von Bronzeplaketten mit den Herkulestaten, Gigantenkämpfen und ähnlichen Motiven der antiken Sage aus Serien, von denen wohl nur wenige Stücke auf uns gekommen sind (Abb. 428). Die Klarheit der Kompositionen, trotz starker Füllung des Raumes mit Figuren, ihre kräftigen, trefflich modellierten Formen, die Wucht der Bewegung und die dramatische Erregung sind lauter Eigenschaften, die diesen kleinen Bildwerken gemeinsam sind und worin sie den gleichzeitigen Reliefs eines Mantegazza, Omodeo oder Caradosso wesentlich überlegen sind. Die gleiche klassische Klarheit in Aufbau und Anordnung und dieselbe Meisterschaft in Zeichnung und Modellierung zeigen auch die Tonreliefs in Bramantes Sakristei von San Satiro in Mailand: die Medaillons mit den Kolossalköpfen antiker Helden und die Reliefs mit spielenden Putten ihnen zur Seite, sowie der kleine umlaufende Fries (Abb. 489). Mag auch die Ausführung dieser Tonarbeiten auf einen lombardischen Schüler — man nennt mit Unrecht Caradosso — zurückgehen: die Erfindung und ganze Anordnung, die Modelle stammen von keinem Lombarden, haben vielmehr umbrisch-florentinischen Charakter; sie stimmen überein mit Bramantes gemalten Reliefs auf seinen Fresken der Brera und mit dem plastischen Schmuck in dem großen Stich nach Bramante, der BRAMANTVS FECIT IN MLO

(Mediolano) bezeichnet ist. Es ist die Kunst Donatellos, wie sie Bramante in den Paduaner Bronzen kennengelernt haben muß, verbunden mit der urwüchsigen Kraft und Größe der umbrischen Schule eines Piero della Francesca. Daß der Künstler auch in Padua unter den Bildhauern aus Donatellos Nachfolge seine Mitarbeiter suchte, beweist die imposante bemalte Tongruppe der Beweinung Christi, die der Paduaner Agostino dei Fonduti gleichzeitig für San Satiro schuf (1491). Die Vermutung liegt nahe, daß dieser auch die Tonarbeiten in der Sakristei nach Bramantes Modellen ausführte.

Bramante verdankte seinen Ruhm bisher nur seiner Tätigkeit als Architekt; fast nur als solcher war er bis vor kurzem bekannt; als der große Neuerer in der Baukunst Italiens erscheint er, als er bald nach 1500 den Neubau des Vatikans und der Peterskirche übernahm. Und doch wissen wir gerade darüber, wie und wo er zum Architekten wurde, welche unter den ihm herkömmlich zugeschriebenen Bauten wirklich von ihm herrühren, was er ausgeführt, was er nur entworfen hat, fast nichts Gewisses. Gesichert ist, durch das Zeugnis seines Schülers Giovanni Battagio aus Lodi, die Sakristei von San Satiro in Mailand, die Bramante zwischen 1480 und 1488 erbaute (Abb. 488 u. 489). Als einheitlich und streng durchgeführter Bau ist er für den „stile bramantesco" in der Lombardei fast so typisch wie die Sakristei von S. Lorenzo für die Florentiner Frührenaissance. Er ist zugleich die Vorstufe zur Hochrenaissance, nicht nur in der Lombardei, sondern in ganz Italien, deren Beginn man nicht mit Unrecht mit Bramantes Übersiedlung nach Rom (etwa 1499) anzusetzen pflegt. Als hoher Kuppelbau auf achteckigem Grundriß, in zwei Geschossen mit oberem, in Doppelarkaden nach innen geöffnetem Umgang, mit flachem Zeltdach über hohem Kuppelgeschoß (das in ähnlichen Bauten regelmäßig außen mit offener Galerie geschmückt wird), ist der Bau in seinen Hauptformen doch echt lombardisch; aber es ist nicht die spätgotische, sondern die romanische Kunst der Lombardei, die hier wieder zur Geltung kommt, deren Vorzüge und malerische Reize Bramante erkennt und im Sinne mittelitalienischer Renaissance umbildet und, nach lombardischem Geschmack, reich mit Bildwerk und Ornamenten ausstattet. Wie stark er anfangs der lombardischen Schmuck- und Zierfreude entgegenkam, zeigt jenes große, nach seinem Entwurf gestochene Merkblatt für seine Werkstatt (seine „Akademie", die er sowohl wie Leonardo den geschlossenen heimischen Bauhütten gegenüber um sich versammelte), worin er allerlei Motive monumentaler Bauten zur Belehrung über die technische Ausführung und plastische Ausstattung zusammengestellt hat. In der Sakristei von S. Satiro ist diese lombardische Dekoration (auch die farbige, die in Michelozzos Portinari-Kapelle noch voll hervortritt) möglichst beschränkt und in klassische Renaissanceformen gekleidet. Im Chor von S. Maria delle Grazie (Abb. 490) und in den von ihm besonders bevorzugten Zentralbauten, deren Pläne wenigstens noch auf ihn zurückgehen, bereitet Bramante dann die neuen Formen vor, die er in Rom im „Tempietto" und in den vatikanischen

Bauten zum vollen Abschluß bringt, während seine tüchtigen Mailänder Schüler sie in der Lombardei im gleichen Sinne weiterbilden, und ihnen außen wie innen durch reiche einheitliche Dekoration ihren besonderen provinziellen, malerischen Charakter geben. Nebenher werden die beiden Nationalheiligtümer der Lombardei, der Dom in Mailand und die Certosa bei Pavia, in ihren kolossalen und trotzdem keineswegs monumentalen Abmessungen (Abb. 492 u. 493, Tafel XXX), der eine in mißverstandener Gotik, die andere mit ihrer berühmten, in lauter Kleinplastik aufgelösten Fassade, weitergeführt und durch die neue Kunst der Hochrenaissance überholt.

Diese Richtung auf Klein- und Feinarbeit, die mosaikartige Aufteilung großer Flächen in lauter kleine Schmuckstücke ist echt lombardisch; sie kommt hier ganz besonders und in günstiger Weise im Kunsthandwerk der Renaissance zur Geltung. Bekannt sind die sogenannten Certosinamöbel: Truhen, namentlich kleine Kästchen, andere Möbel, kleinere und größere Altäre (die „turris eburnea") aus Holz mit Einlagen von reichsten figürlichen und ornamentalen Beinschnitzereien, teils religiösen, vor allem aber mythologischen und historischen Inhalts, die sich in den Schatzkammern der Fürsten und Kirchen verhältnismäßig zahlreich erhalten haben. Sie wurden von Venedig durch die Familie Embriacchi namentlich in der ersten Hälfte des Quattrocento vertrieben, befanden und befinden sich zum Teil noch in den wichtigsten Stücken in der Lombardei und bei den benachbarten Fürsten, so daß ihre Erzeugung als eine lombardische Industrie gelten darf. Diese kostspieligen Certosinaarbeiten waren so beliebt, daß man sie auf billige Weise nachzuahmen suchte, indem man von ähnlichen band- und schachbrettartigen Mustern Holzstöcke herstellte und dann die Truhen und Kästchen außen und innen mit den Abdrücken überzog; eine Erfindung, die über die Schweiz (wo man sogar Zimmerdecken dadurch reicher zu gestalten suchte) nach der Lombardei gekommen zu sein scheint. Diese Freude und Fertigkeit der Lombarden in der Einlegearbeit bewirkte auch, daß die kunstreiche Holzintarsia um die Wende des 15. zum 16. Jahrhundert vornehmlich in die Hände lombardischer Künstler kam. Diese Einlegearbeiten verschiedenster Art und ihre zierlichen Muster vorwiegend geometrischer Art, wie sie im 16. Jahrhundert in Venedig und dann auch in Deutschland in verschiedenem Material Mode werden, haben ihre Vorbilder im Orient gehabt; nicht nur in den eingelegten Metallarbeiten (den sog. Mosulgefäßen), denn der ganze islamische Dekorationsstil, namentlich in Vorderasien, von den Fliesen bis zu den Holztäfelungen, Glasmosaik, Teppichen usw. war vom geometrischen Stil beherrscht. Wie freilich dieser Einfluß nach der Lombardei übermittelt wurde, ist schwer zu sagen, da Genua trotz seiner blühenden Kolonien im Orient als Kulturträger kaum je etwas geleistet hat und der Einfluß auf die venezianische Kunst sich in ganz anderer Richtung äußert.

Wie verwandte kulturelle Verhältnisse ohne jede Beeinflussung zu sehr verschiedenen Zeiten und in weit voneinander abliegenden Ländern ähnliche künstlerische Wirkungen hervorrufen können, zeigt die Lombardei im

15. Jahrhundert auch nach einer anderen Richtung. In dieser größten und reichsten Landschaft Italiens hatten, damals ganz ausnahmsweise in Italien, zwei Familien nacheinander durch zwei Jahrhunderte unumschränkt als Tyrannen geherrscht; sie hatten ihre Herrschaft auf eine starke Söldnertruppe und auf eine Reihe stark befestigter Kastelle gestützt, die meist noch in ihren Rohbauten erhalten sind: in Mailand (durch Bramante und Leonardo ausgebaut und jetzt wiederhergestellt), Pavia, Vigevano, Abbiate grasso, Galliate, Cusago usw. Diese kolossalen Anlagen gleichen auffallend den zu ähnlichen Zwecken von den islamischen Herrschern angelegten Kastellen, den „Kasr" in Vorderasien; sie sind wie jene zugleich das befestigte Lager für die Truppen, ihr Übungsplatz und ihre Baracken, sind ausgestattet mit dem größten Luxus als Palast des Herrschers für diesen und den ganzen Hof zum vorübergehenden Aufenthalt für Feste, für Jagden, für Sport und Spiel aller Art, mit riesigen Räumen für Vorräte, für Pferde und Vieh, für die Regierung und für Hunderte von Gästen, mit Kirche, Kapellen, Badeeinrichtungen usw. Angeregt zugleich durch die Höfe von Frankreich und Burgund entwickelte sich hier ein Hofleben, wie es Italien damals noch nicht kannte und auch wohl später ähnlich nicht wieder gesehen hat, ein Leben, das Gelehrte und Künstler von der Bedeutung eines Leonardo und Bramante dauernd anziehen konnte und durch sie veredelt wurde. Selbst in ihrem meist verkommenen oder stark modernisierten Zustand geben diese Kastelle — am deutlichsten das des Lodovico Moro in Mailand — einen Begriff von der Breite des fürstlichen Lebens hier, von dem Raum- und Ausstattungsluxus, an den weder die Florentiner noch die Venezianer in ihren engen Städten oder die kleinen Fürsten in ihren alten Burgen (den „rocche") denken konnten. Die Lombardei ist die einzige Stelle in Italien, wo schon im Quattrocento ein großzügiger Palaststil sich anbahnt; aber er hat etwas Fremdartiges, Orientalisches als befestigtes Waffenlager eines Tyrannen, der sich und die Seinen von der Umwelt, selbst von seinen Untertanen streng abtrennt, um seinen Herrscherlaunen ungestört hier nachzuleben. Daher wird alles, was sich auf den Tyrannen bezieht, hier gepflegt; dadurch sind uns gerade von hier aus, namentlich in den Sammlungen der großen lombardischen Familien: der Trivulzi, Visconti, Borromeo und ihrer Stiftungen (das Museo Poldi-Pezzoli), die Leistungen des italienischen Kunstgewerbes am besten bekannt. Die Waffenschmiede von Mailand und Verona waren in der Renaissance die berühmtesten in Italien. Gleiches galt von den Goldschmieden (einem Caradosso u. a.). Alles, was sich auf Jagd, auf Spiele, aber auch auf Wissenschaft bezieht, ist uns hier in den Jagd- und Eßbestecken und ihren kunstreichen Lederetuis, in den gestochenen und gemalten Kartenspielen, in den Handschriften und Miniaturen aus den Bibliotheken, deren Pflege die Sforza sich besonders angelegen sein ließen, noch in reicheren Resten als anderswo erhalten.

DIE KUNST SÜD-UMBRIENS
PERUGIA

Die völlige Erneuerung der Kirche durch das Auftreten des hl. Franz, das Italien zum erstenmal eine Einigung, wenn auch nur eine geistige, brachte, kam bedeutsam der Kunst zustatten. In Assisi, der Stätte, wo der große Reformator gewirkt hatte und verehrt wurde, war unter Beteiligung der hervorragendsten Künstler von ganz Italien eine Kunststätte ersten Ranges geschaffen. Die arme, wenig bevölkerte umbrische Berglandschaft hatte selbst kaum Teil daran nehmen können, aber durch die ausgiebige Tätigkeit der fremden Künstler durch mehr als zwei Menschenalter wurde hier doch allmählich auch der Boden bereitet für die Ausbildung einer lokalen Kunst; der geographischen Lage der umbrischen Landschaft entsprechend, geschah dies in Nord-Umbrien durch den Einfluß von Florenz, in Süd-Umbrien durch den des näheren Siena. Welchen wesentlichen Anteil Umbrien schon an der eigentümlichen Übergangskunst in den ersten Jahrzehnten des Quattrocento hatte, lernten wir an der Wirksamkeit des Gentile da Fabriano und seinem Erfolg in ganz Italien kennen. Wie dann Nord-Umbrien zuerst für die Renaissancekunst gewonnen wurde, und sogar selbstschöpferisch, namentlich durch Piero della Francesca in ihre Entwicklung eingriff, haben wir gleichfalls früher schon erörtert.

Die südliche Landschaft, die ihren Zusammenhang mit der sienesischen Kunst durch den Rückgang und die lokale Isolierung dieser Schule im Quattrocento mehr und mehr verlor, konnte in der Entwicklung den nördlichen Städten nicht so rasch folgen und nicht gleich so Bedeutendes leisten wie jene. Perugia und die Städte an den Abhängen des Apennins südlich vom Trasimenischen See waren nach ihrer Lage am Tiber und im Tibertal wirtschaftlich und kulturell auf Rom hingewiesen; von hier erhielten sie auch die Anregung zur neuen Kunst, aber nicht von römischen Künstlern, sondern von Florentinern, die in Rom tätig waren; namentlich von Benozzo Gozzoli, der jahrelang im südlichen Umbrien arbeitete. Unter seinem Einfluß und dem von Piero della Francesca, vielleicht auch unter einer gewissen Einwirkung von Domenico Veneziano, der 1438 in Perugia tätig war, wurde die erste Generation einer selbständigen Lokalschule von naiver, biederer Auffassung und braver Durchführung ausgebildet. Vor allem sind es Giovanni Boccati aus Camerino (Abb. 498) und der etwas jüngere Benedetto Bonfigli (Abb. 497), von denen in der Galerie zu Perugia eine Anzahl Altartafeln erhalten sind neben der Fülle von Fresken, mit denen Bonfigli

zwischen 1454 und 1496 den Palazzo Comunale ausschmückte. Ein Nachfolger, vielleicht selbst Schüler des Bonfigli, Fiorenzo di Lorenzo, der in höherem Alter erst 1521 stirbt, ist dann direkt mit der Kunst von Florenz in Beziehung gekommen; man nimmt wohl mit Recht an, daß er Verrocchios Werkstatt besuchte. Seine Figuren haben die vollplastische Wirkung und zugleich den frischen, fröhlichen Ausdruck, der für Verrocchio so charakteristisch ist; damit verbindet der Künstler auch die Kenntnisse der Perspektive und Anatomie, die seinen Vorgängern noch fehlten (Abb. 499). Die Freude, sich darin zu bekunden, zeigen namentlich acht kleine, wie Miniaturen behandelte Tafeln mit Szenen aus dem Leben des hl. Bernardin in der Galerie zu Perugia, die als Füllungen einer Sakristeitür entstanden (Abb. 500 u. 501). Eine der Tafeln trägt die Jahreszahl 1473; die Ausführung zeigt verschiedene Hände, aber der Entwurf des Ganzen scheint auf einen Künstler zurückzugehen, wahrscheinlich auf Fiorenzo. Die meisten sind besonders ausgezeichnet durch eine sehr reiche Palastarchitektur, vor oder in der sich die Szenen in kleinen Figuren abspielen. Es ist, als ob sich die Phantasie der Künstler hier dafür entschädigen wollte, daß ihnen in Perugia und im südlichen Umbrien überhaupt kaum eine Gelegenheit geboten ward, sich architektonisch zu betätigen. Die wenigen, freilich recht eigenartigen und meist fein empfundenen Bauten und Bildwerke in Perugia sind, wie wir sahen, Arbeiten von Florentiner Bildhauer-Architekten, namentlich von Agostino di Duccio (vgl. S. 54). Diese Prachtfassaden mit mehreren Stockwerken, die Höfe und Kuppelbauten auf jenen kleinen Tafelbildern, haben die verwandten starken Profile, schweren Gesimse, kräftigen Pfeiler wie die Architektur auf den Bildern von Melozzo und, leichter und klassischer, bei P. della Francesca; die Fassaden sind teils glatt, teils durch Pilaster gegliedert; die stattlichen Fenster, unmittelbar auf dem Gesims aufsetzend und gerade schließend, mit reicher Einrahmung, Giebeln oder Aufsätzen und mit praktischen Verschlüssen als Schutz gegen die Sonne versehen. Hier ist schon die vornehme Architektur vorgeahnt, durch die Perugino in klassischeren Formen zahlreichen seiner Gemälde den trefflichen Abschluß gibt. Dieses Phantasieren in einer Kunst, deren Ausübung Umbrien so gut wie versagt war, haben die Meister Perugias gemein mit den Malern von Ferrara, deren prächtige Altaraufbauten, Throne und Kapellenräume in sehr viel malerischeren, phantastischen und oft barocken Formen eine geträumte Entschädigung der Künstler dafür waren, daß sie zur Ausübung reicherer Bauten in Ferrara kaum Gelegenheit hatten.

Die Entwicklung der Malerei in Perugia hatte bald nach der Mitte des Jahrhunderts an Umfang und Bedeutung so zugenommen, daß die Künstler in ihrer Vaterstadt und der Nachbarschaft nicht mehr genügend Gelegenheit zu ihrer Betätigung fanden. Die tüchtigsten der jüngeren Generation wandten sich daher nach außen, wenn sie auch Perugia nicht ganz untreu wurden, und zeigten hier, daß sie in der Tat der Konkurrenz gewachsen waren. Der eine, Pinturicchio, wandte sich nach Rom, wo er durch fast zwei Jahrzehnte der

gesuchteste Dekorationsmaler war, der andere, Perugino, siedelte nach Florenz über, wo er bald zu den hervorragendsten Meistern gerechnet wurde.

Pinturicchio (1455—1513) gilt als Schüler des Fiorenzo; Perugino soll mit diesem zusammen in der Lehre bei Verrocchio gewesen sein. Beide lassen sich erst verhältnismäßig spät in ihrer künstlerischen Tätigkeit nachweisen, eigentlich erst in ihrer Mitarbeit an den Fresken der Sixtinischen Kapelle, die 1483 eröffnet wurde. Pinturicchio fand mit dieser Arbeit in Rom solchen Beifall, daß er bis in die Zeit Raffaels der Lieblingsmaler der Päpste und ihrer Nepoten zur Ausmalung ihrer Paläste und Kapellen wurde. Er war so recht ein Künstler nach dem Herzen der hohen römischen Geistlichkeit. Er übernahm gern jeden Auftrag, auch den umfangreichsten, und erledigte ihn in kurzer Zeit, da er Gehilfen nach Bedürfnis heranzog. Seine Kompositionen sind stets leicht verständlich, gefällig durch liebenswürdige Typen, zahlreiche Porträts, reiche Kostüme, helle freundliche Farben, bei denen auch Gold nicht gespart ist. Aber die Kompositionen sind ohne künstlerischen Aufbau, die Typen ohne Saft und Kraft, die Farben oft ohne koloristische Feinheit. Selbst seine besten Arbeiten, wie die Fresken in mehreren Kapellen von S. M. del Popolo und Aracoeli und in der durch die prächtige Erhaltung ihrer Malereien ausgezeichneten Libreria mit dem Leben des Papstes Pius II. Piccolomini im Dom zu Siena oder die Fresken der für Papst Alexander VI. ausgemalten Borgia-Säle im Vatikan sind zwar von einer nüchternen Oberflächlichkeit, aber naiv und dekorativ, dazu ausgezeichnet durch ihre reichen ornamentalen Einrahmungen und Decken. In diesen hat der Künstler zu den hergebrachten Ornamenten der späten Frührenaissance als erster auch die Nachahmung der gerade damals in Rom wiederaufgefundenen römischen Dekorationen, der sogenannten Grotesken, hinzugefügt, deren Neuheit und phantastischer Zeichnung er einen wesentlichen Teil seiner Wirkung verdankte (Abb. 503, Tafel XXXI).

Pietro Perugino, der fast um ein Jahrzehnt ältere Meister (1446 bis 1524) scheint mit seinen Fresken in der Sixtinischen Kapelle, von denen später drei Hauptwerke abgeschlagen wurden, um dem „Jüngsten Gericht" Michelangelos Platz zu machen, den größten Erfolg gehabt zu haben. Denn als diese Fresken kaum vollendet waren, wurde er neben den gefeiertsten Florentinern, die mit ihm in der Kapelle gearbeitet hatten, zur Ausmalung des Palazzo Vecchio nach Florenz berufen. Betrachtete man ihn hier doch als halben Florentiner, da er bereits 1472 in die Florentiner Malerzunft eingetreten war. Aber der Künstler zeigte schon damals, daß der Erfolg ungünstig auf seinen Charakter wirkte; wie er die übernommene Mitarbeit im Palazzo Vecchio nie ausführte, und später die Teilnahme an der Ausschmückung des Dogenpalastes zusagte, aber nie damit begann, so ließ er die Orvietaner mit dem Beginn der übernommenen Ausmalung der Marienkapelle im Dom jahrelang warten, bis sie, trotz der angedrohten Ungnade von Peruginos großem Gönner, Kardinal Giuliano della Rovere, Signorelli damit

beauftragten. So blieb er stets der verzogene Liebling des Publikums, vielumworben und unzuverlässig, bis ihn die neue Zeit und damit auch seine alten Protektoren kaltblütig beiseite schoben: Isabella d'Este klagt mit nur zu großem Recht über das mißglückte Bild des „Kampfes zwischen Liebe und Keuschheit" (jetzt im Louvre), auf das sie jahrelang hatte warten müssen; und sein großer Mäzen, Papst Julius II., kennt ihn nicht mehr, nachdem es ihm gelungen war, junge Meister wie Michelangelo und Raffael zur Ausführung seiner großen künstlerischen Pläne zu gewinnen. Ähnlich wie bei seinen Lebzeiten ist es mit der Schätzung des Künstlers auch in neuerer Zeit gegangen. Im Anfang des vorigen Jahrhunderts, als mit der Kunst der Präraffaeliten das Verständnis für die Kunst des Quattrocento erwachte, war Perugino der Meister, der vor allen, fast wie sein Schüler Raffael gefeiert wurde. Die impressionistische Empfindung der neueren Zeit hat für seine oft nur allzu leere Empfindsamkeit und übertriebene Durchführung weit weniger Sinn, aber eine gerechte Schätzung kann ihn doch unter den ersten Künstlern der jüngeren Generation des Quattrocento nicht übergehen.

Perugino ist Meister in der symmetrischen Komposition, in der Anordnung seiner Darstellungen innerhalb oder vor der Architektur; in der Geschicklichkeit, mit der er die Hauptfigur vor die helle Luft oder unmittelbar daneben stellt. Seine Gestalten sind erregt und würdevoll in Ausdruck und Haltung; die Farben harmonisch und tief gestimmt, in einem warmen bräunlichen Ton, von einem kräftigen Helldunkel beherrscht, in dem sich der Mitschüler Leonardos verrät und aus dem das Fleisch, die Köpfe licht und plastisch hervorleuchten. Dies Helldunkel ist dem Künstler zugleich ein Mittel, um den Ausdruck der Andacht und der Hingebung in Leid und Freude zu einer Kraft zu steigern, die der vollste Ausdruck der in Italien am Ausgange des Jahrhunderts herrschenden empfindsamen Stimmung war. Wenn das Motiv dem Ausdruck dieser Gefühlsstimmung entgegenkam, wenn die Komposition in Umfang und Zahl der Figuren eine beschränkte war und keine dramatische Erregung verlangte, gehören seine Bilder zum Besten, was die Kunst des späten Quattrocento geschaffen hat. Dies gilt vor allem für Bilder wie die „Beweinung Christi unter der Halle" in den Uffizien (Abb. 506), die Vision des hl. Bernhard in der Münchner Pinakothek (Abbildung 507), das Triptychon der Kreuzigung in der Eremitage und das große Fresko der gleichen Darstellung in S. M. Maddalena dei Pazzi, für das Triptychon der Anbetung des Kindes in der National Gallery (Abb. 508—510), das Tondo der Madonna mit weiblichen Heiligen im Louvre, verschiedene andere Madonnen mit wenigen Heiligen zur Seite, namentlich die in den Uffizien und in Cremona u. a. m.; sämtlich Bilder aus den achtziger oder neunziger Jahren. Dahin gehören auch einige Bildnisse und Studienköpfe, die von ihm erhalten sind (Tafel XXXII). Das große Fresko der „Schlüsselübergabe" in der Sixtinischen Kapelle, mit Recht unter allen Fresken hier das gefeiertste (Abb. 505), verdankt seine Wirkung zwar zum guten Teil

dem Umstand, daß darin — im Gegensatz zu den übrigen Fresken — eigentlich nur ein Motiv zur Darstellung gebracht werden mußte, aber ebenso sehr ist diese Wirkung das Verdienst des Malers durch Vornehmheit in Anordnung, Haltung und Gewandung seiner Figuren und ihre tüchtige naturalistische Durchbildung, namentlich in den vortrefflichen Porträtköpfen. Sonst ist der Aufbau durch die flächenhafte Anordnung der vorderen Hauptdarstellung, vollständige Leere des Mittelgrundes mit seinen puppenhaften Figürchen und die schematische Anordnung der Bauten im Hintergrund nicht viel besser als in andern großen Kompositionen, in verschiedenen Himmelfahrtsdarstellungen, Glorien, Kreuzabnahmen usw. Die bekannten Kompositionen im Festsaal der Wechslerzunft, des „Cambio" in Perugia, zeigen in ihren nüchtern nebeneinandergestellten, elegant posierenden allegorischen und historischen Gestalten weder den Versuch einer reicheren Charakteristik noch einer freieren Anordnung. Die Ornamentik ist ohne feinere Phantasie und oft aufdringlich, der Versuch, im Cambio die antiken Grotesken nachzuahmen, ist noch recht ungeschickt, und die Architekturen, namentlich die Pfeilerhallen, die zuweilen sehr glücklich für die Kompositionen verwendet sind, wiederholen sich, entbehren überdies des wirklichen architektonischen Verständnisses. Dennoch haben wir allen Grund, an den meisten der frühen und eigenhändigen Werke Peruginos unsere volle Freude zu haben; nicht nur weil sie die unmittelbare Vorstufe zu Raffaels Kunst sind: der Unterton der Dekadenz, der selbst in seinen besten Bildern aus dem empfindsamen Ausdruck seiner im Schauer der Andacht versunkenen Gestalten spricht, gibt diesen Bildern doch zugleich ihren pikanten Reiz. Der Künstler erscheint darin seinem Altersgenossen Botticelli nahe verwandt; nur hat Sandro die reichere Phantasie, Ehrlichkeit und hohe Anmut seiner Gestalten vor ihm voraus.

Der Freskenschmuck der Sixtinischen Kapelle, zu dem Papst Sixtus neben seinen umbrischen Künstlern: Perugino, Pinturicchio und Signorelli, wahrscheinlich durch Lorenzo il Magnifico bewogen, auch die namhaftesten Freskomaler von Florenz heranzog: Botticelli, Domenico Ghirlandajo und Cosimo Rosselli, war 1481 bereits begonnen; am 15. August 1483 wurde die Kapelle schon geweiht. Als großes Ganzes, in seinem durchdachten Inhalt und als Gesamtleistung der hervorragendsten Maler Mittelitaliens gegen Ende des Quattrocento, ist dieser Zyklus von jetzt noch zwölf umfangreichen Fresken das wertvollste Monument jener Zeit; aber neben der Decke und dem Jüngsten Gericht Michelangelos und den Tapeten Raffaels hat er einen schweren Stand und zeigt mehr die Schwächen dieser Kunst als ihre Vorzüge: die Überfüllung mit Figuren und selbst mit verschiedenen Darstellungen auf einem und demselben Fresko, das Fehlen einheitlicher Komposition und dramatischer Belebung (Abb. 511). Weder ein Perugino, noch Ghirlandajo oder Botticelli haben hier auch nur den Versuch gemacht, an die großen Vorbilder eines Masaccio und Piero della Francesca anzuknüpfen.

DIE KUNST ROMS UND SÜDITALIENS

Die Macht der Herzöge von Mailand war durch Reichtum, Umfang und Alter ihres Besitzes in der Lombardei so stark geworden, daß schon gegen Ende des 14. Jahrhunderts der mächtige Gian Galeazzo Visconti wie später Francesco Sforza und sein energischer Sohn Lodovico il Moro daran denken konnten, ganz Italien unter ihrem Zepter zu vereinigen, nachdem sie allmählich Oberitalien bis über Verona hinaus und große Teile von Mittelitalien sich unterjocht hatten. Lodovico hatte richtig erkannt, daß er dafür auch auf kulturellem Gebiete nach dem principato streben müsse, und hatte es verstanden, einige der größten Künstler und Gelehrten um sich zu versammeln und bis zu seinem Sturz an sich zu fesseln, einen Leonardo, Luca Paccioli, Bramante u. a. Aber die Herrschaft der Sforza wie der Visconti war zu tyrannisch, ohne genügende Stütze im Volk; sie konnten den fremden Mächten gegenüber, die die Uneinigkeit und Zerrissenheit Italiens sich zunutze machten: den Spaniern von Süden, den Habsburgern von Norden und den Franzosen von Westen, sich vorübergehend nur noch dadurch halten, daß sie eine dieser Mächte gegen die andere ausspielten; eine Politik, die schließlich doch große Teile Italiens in die Hände der Fremden brachte. Doch hatte sich in Italien bereits ein wirklich nationales Reich gebildet, freilich wieder nur ein geistiges, aber gerade dadurch mit der Zeit um so bedeutungsvoller und einflußreicher, nachdem es schließlich das Bestreben, auch die weltliche Herrschaft über Italien zu erkämpfen, aufgegeben hatte. Dieser Mittelpunkt, diese eigenartige nationale Einigung, der Italien seine Größe im Cinquecento trotz seiner politischen Zerrissenheit und Ohnmacht verdankte, erwuchs ihm im Papsttum. Nachdem die Päpste aus Avignon zurückgekehrt und unter jahrelangen Kämpfen das völlig verkommene Rom wieder fest in ihre Hände bekommen hatten und langsam wieder aufzubauen und einzurichten begannen, arbeiteten sie ein volles Jahrhundert daran, die Vorherrschaft in Italien durch das geistige Prinzipat zu erhalten. Auch die Förderung der Kunst ließen sich die meisten Päpste des Quattrocento angelegen sein. Doch boten sich ihnen in Rom selbst die Kräfte dazu nur in sehr mäßiger Zahl und schwacher Veranlagung, da durch jahrhundertelange Kämpfe der römischen Barone untereinander die Stadt fast in einen Ruinenhaufen verwandelt und in der spärlichen Bevölkerung selbst der Keim zu höherer Kultur beinahe erstickt war. Ungünstig und die Förderung einer tüchtigen lokalen Kunst hemmend wirkte auch der Umstand, daß die Römer verarmt waren und die hohen Geistlichen regelmäßig nur kurze Zeit in ihren Stellungen und Pfründen waren und daher

meist nur auf ihren Nachruhm durch Errichtung eines Grabmonuments bedacht waren. Erst unter Sixtus IV. wurden durch die Ausbildung des Nepotismus außerordentliche Reichtümer in den Familien der Nepoten angesammelt. Mit ihrer Hilfe gelang es einem derselben, dem ebenso kunstsinnigen wie gewalttätigen Papst Julius II. aus Rom wirklich den Mittelpunkt der Kunst in Italien zu machen.

Unter diesen Verhältnissen waren die Päpste während des ganzen 15. Jahrhunderts für die Ausführung künstlerischer Pläne aller Art fast ausschließlich auf Künstler von auswärts angewiesen. Mit der raschen Erstarkung des Papsttums wuchsen auch die künstlerischen Bedürfnisse der Päpste, und vonseiten der Künstler wurden die Aufträge, die sie aufs höchste ehrten und förderten, regelmäßig mit Freude angenommen. Daher sehen wir, wie die Päpste schon früh die umfangreichsten Aufträge an die Künstler Italiens, namentlich an die Maler vergaben, und wie sie dabei gerade die tüchtigsten zu wählen verstanden. Martin V. hat schon als Kardinal von Masaccio die Fresken in S. Clemente malen lassen; später malten Gentile da Fabriano mit Jacopo Bellini für ihn im Vatikan. Sein Nachfolger Eugen IV. ließ von Filarete die Bronzetüren der Peterskirche anfertigen (Abb. 515—517), und Donatello arbeitete für ihn das phantasievolle Tabernakel in der Sakristei der Peterskirche. Nicolaus V. zog Fra Angelico nach Rom, der hier mit seinem Schüler Benozzo Gozzoli die Cappella di San Lorenzo mit Fresken schmückte; er beschäftigte L. B. Alberti und B. Rossellino als Architekten. Sixtus IV. hat bei seiner rastlosen politischen und kulturellen Tätigkeit auch die Kunst in Rom nach allen Richtungen außerordentlich gefördert. Er war Melozzos Hauptgönner, zog Pinturicchio nach Rom und vereinigte vor allem die hervorragendsten Maler von Florenz und Umbrien zur Ausmalung seiner neuen Kapelle im Vatikan. Innozenz VIII. ließ durch Mantegna seine Privatkapelle im Vatikan ausschmücken. A. Pollaiuolo führte die kolossalen Bronzegrabmäler für Sixtus IV. und Innozenz VIII. auf Bestellung ihrer Nepoten aus. Alexander VI. beschäftigte Pinturicchio aufs ausgiebigste im Vatikan. Sein Nachfolger Julius II. lebt in aller Munde als der Auftraggeber auf die größten Meisterwerke Italiens: die Decke der Sixtina an Michelangelo, die vatikanischen Stanzen an Raffael und die neue Peterskirche an Bramante.

Diese fruchtbare Tätigkeit vieler hervorragender Meister Italiens in Rom fast das ganze Jahrhundert hindurch hatte vor allem einen wesentlichen Einfluß auf diese Künstler selbst. Inmitten der reichen Überreste der Antike fanden sie ein richtigeres Verständnis der alten Kunst und konnten daraus für ihre eigene Kunst Nutzen ziehen. Wesentlich geringer war der Vorteil, den die lokale Kunst der Tiberstadt daraus zog und der auch erst nach der Mitte des Jahrhunderts sich geltend zu machen begann. Am geringsten war er für die Malerei, da die großen Maler von außerhalb, die alle Aufträge erhielten, diese Arbeiten selbst ausführten oder Gehilfen, die sie mitbrachten, heranzogen. Ein Maler wie der Peruginer Pinturicchio war so lange für Rom

tätig, daß er fast als römischer Maler gelten könnte; andererseits steht der einzige namhaftere römische Maler dieser Zeit, Antoniazzo Romano, der Schule von Perugia, namentlich Fiorenzo di Lorenzo so nahe, daß man ihn auch dieser Schule zurechnen könnte (Abb. 511). Anders ist es mit der Plastik bestellt. Auch hier sind die Ausführenden zwar in der Hauptsache und Mehrzahl nichtrömische Künstler, Florentiner und namentlich Lombarden, aber sie wirken so lange in Rom und bekommen hier einen so stark ausgesprochen lokalen Charakter, daß man mit vollem Recht von einer römischen Bildhauerschule des Quattrocento spricht.

Die Auftraggeber auf die Bildwerke in Rom waren, neben den Päpsten selbst, die Geistlichen. Da sie ihre hohen Stellungen und Pfründen meist erst im höheren Alter erhielten, beeilten sie sich, durch ihre Grabmäler, wie durch Altäre, Tabernakel u. a. Ausstattungsstücke in den ihnen unterstellten Kirchen, deren Umfang und prächtiges Material (regelmäßig Marmor), ihre Namen auf die Nachwelt zu bringen; einer suchte dabei den andern zu überbieten. Die Häufung der Aufträge und das Verlangen der Fertigstellung in kürzester Zeit führten zur Übereilung und zur Heranziehung nicht nur von Gehilfen, sondern vielfach von verschiedenen Künstlern und ihren Werkstätten bei einem und demselben Monument; regelmäßig zum Schaden der künstlerischen Qualität. Aus der fast unübersehbaren Menge der Denkmäler, welche die Kirchen Roms und selbst ihre Magazine füllen, ergeben sich aber doch einige wenige Typen, die auf die besten Meister zurückgehen und mit mehr oder weniger Geschick von den übrigen Künstlern nachgebildet wurden. Ein paar wenig begabte Bildner schufen den Typus, von dem die späteren mehr oder weniger abhängig sind: Isaia da Pisa, der sich in Rom ganz niederließ, und sein Mitarbeiter Paolo Taccone gen. Romano. Ihre Grabmonumente sind — wie fast alle in Rom — Wandgräber. In tiefer, flach oder mit einem Bogen schließender Nische steht über hohem Sockel mit Inschrift und Wappen der Sarkophag mit der ruhenden Grabfigur, eingerahmt beiderseits von flachen Pfeilern, die in kleinen Nischen Statuetten in Hochrelief enthalten. Der Reichtum, der sich in diesen Aufbauten entwickeln ließ, bewirkte, daß sie sich seit dem Denkmal Papst Eugens IV. (1447) bis in den Anfang des Cinquecento (selbst Andrea Sansovinos Grabmonumente haben noch die gleiche Grundform) neben einfacheren und geschmackvolleren Typen erhielten, ja daß auch die Altäre und Tabernakel vielfach frei danach umkomponiert wurden. Durch Mino da Fiesole und Andrea Bregno aus der Nähe von Mailand werden diese überreichen Aufbauten vereinfacht und geschmackvoller gestaltet: an die Stelle der Pfeiler mit Statuetten treten zierliche Doppelpilaster; die Rückwand hinter dem Toten wird mit ein paar Halbfiguren in Relief oder mit einem Fresko ausgestattet. Musterbeispiele dafür sind die Grabmonumente Lebretto (1465) in S. M. Aracoeli (Abb. 518) und Coca in der Minerva, letzteres mit dem vornehmen Fresko von Melozzo (1477). Ein anderer geschmackvoller Typus entsteht, indem der Künstler das Gebälk über

der Nische nicht durchgehen läßt, sondern den Abschlußbogen mit in die Nische zieht und statt der Doppelpilaster einen einzelnen kräftigen Pilaster der Nische beiderseits als Abschluß gibt, der bis auf den Boden herabgeht. Der Abschluß der Nische ist dann regelmäßig durch ein Relief der Madonna zwischen verehrenden Engeln oder Heiligen in Halbfiguren nebst dem knienden Stifter zur Seite, geschmückt (Abb. 519, Grabmal Sopranzo). Zu den reizvollsten Typen gehört der einfachste: der Tote, ausgestreckt auf der Bahre oder dem Sarkophag mit der Grabinschrift; oben glatt abschließendes Gebälk und zur Seite einfache Pilaster oder Wappenengel. Das anmutigste Grabmal dieser Art ist Minos Monument des jungen Francesco Tornabuoni († 1480) in der Minerva (Abb. 400). Ebenso glücklich kann gelegentlich die einfachste Lösung ausfallen, wie sie die späteste Zeit liebt: die Büste des Verstorbenen in einem zierlich dekorierten Renaissancetabernakel. Dafür war das schönste Beispiel das Grabmal des Lorenzo Colonna (gest. 1484) von Luigi Capponi in der Vorhalle von Sti. Apostoli; jetzt leider unvollständig.

Neben und zusammen mit Mino, der seit 1464 wiederholt jahrelang in Rom beschäftigt war, arbeitete diese Grabdenkmäler und die im Aufbau und Dekoration davon mehr oder weniger abhängigen Wandaltäre, Ziborien, Tabernakel usf. hauptsächlich der Lombarde Andrea Bregno mit seiner großen Werkstatt, mit der er fast ein halbes Jahrhundert in Rom tätig war. Verglichen mit der scharfkantigen Art des Mino, der in einem gleichnamigen Schüler oder Nachfolger in Rom, Mino del Reame, einen noch eckigeren, talentloseren Nachahmer hat, zeichnet sich Bregno aus durch die vornehme Haltung seiner anmutigen Gestalten, klassischen Faltenwurf und großen Geschmack im Aufbau und im Ornament. Überall, in seinen Figuren wie in der Architektur, Ornamentik und Gewandung macht sich der starke Einfluß der antiken Vorbilder in Rom vorteilhaft bemerkbar. Sein Schüler Luigi Capponi übertreibt diese Eigenschaften leicht ins Zierliche und Weichliche. Neben diesen Künstlern, mit denen er zusammenarbeitet, erscheint ein Slawe, Giovanni Dalmata, knorrig und derb, von einer gewissen gesunden Frische, aber leicht plump, der echte „barbaro" (Grabmal Roverella, Abb. 520). Am stärksten zeigt sich der Einfluß der antiken Vorbilder bei den von Papst Sixtus bestellten Monumenten, namentlich bei den Statuen des Paolo Romano (jetzt in Sankt Peter), die fast wie Nachbildungen römischer Statuen wirken, wie in den Reliefs des großen Ziboriums und des Hauptaltars des Papstes, dessen Teile in den Grotten des Vatikans magaziniert sind. Hier sind die klassischen Vorbilder, namentlich die römischen Triumphbögen und die Trajanssäule so stark und zugleich so gut benutzt wie fast nirgends in der Frührenaissance, wenn auch die Qualität keine hohe ist (Abb. 521). Trotzdem ist ein gewisser Einfluß dieser Arbeiten auf die Ausbildung der Cinquecento-Plastik in Rom, auf einen Andrea Sansovino und Lorenzetti, sehr wahrscheinlich, da sie an den Hauptschmuckstücken im alten Petersdom den Blicken der Andächtigen stets zugänglich waren. Freilich hat ja gerade

die Abhängigkeit von der Antike, deren Vorbilder nur zu reichlich erhalten waren, auf die Plastik der Hochrenaissance wenig günstig eingewirkt; sie bleibt nach Umfang, Dauer, künstlerischer Eigenart und Feinheit weit zurück hinter den Leistungen der Plastik und tritt daher auch in ihrer Bedeutung gegenüber den anderen Künsten sehr in den Hintergrund. Daher hat diese Entwicklung und ihre unerhört reiche Entfaltung der Plastik in Rom unter stärkerem Einwirken der Antike auf die Entwicklung der italienischen Kunst verhältnismäßig geringen Einfluß gehabt.

* *
*

Gerade umgekehrt verhält es sich mit der Architektur in Rom während des 15. Jahrhunderts: es ist an Bauten dieser Zeit leider wenig erhalten und überhaupt wohl nicht sehr viel mehr ausgeführt worden, aber der Einfluß, den diese Bauten auf die Entwicklung der Hochrenaissance, insbesondere auf Bramante, gehabt haben, ist sehr bedeutend. Die verhältnismäßig geringe Bautätigkeit in Rom während des ganzen Jahrhunderts ist darin begründet, daß die hohen Geistlichen, die in Grabmonumenten für ihren Nachruhm zu sorgen pflegten, wenig Interesse daran hatten, kostspielige und langwierige Bauten anfangen zu lassen, deren Vollendung sie kaum erleben konnten, daß ferner Adel und Bürgerschaft verarmt waren, und die Päpste, soweit sie die Mittel hatten, in erster Linie an die umfangreiche Erweiterung des Vatikans und von Sankt Peter dachten; die Ausführung dieser Pläne stockte regelmäßig beim Tode des Papstes, da der Nachfolger andere Absichten zu haben pflegte. Sind die Bauten, die eine Cancelleria ausgenommen, mehr noch dem Umfang als der Zahl nach unbedeutend, so liegt ihr Wert für die Entwicklung der Renaissancearchitektur in ihrem engen Anschluß an die antiken Vorbilder, der so weit geht, daß gerade der wichtigste Bau, die eben genannte Cancelleria, als ein Hauptwerk Bramantes aufgeführt zu werden pflegte, obgleich er schon 1486 begonnen und Jahre vor Bramantes Ankunft in Rom (um 1500) vollendet war.

Wir sahen, daß L. B. Alberti der erste — und freilich auch der einzige — war, der die Baukunst theoretisch wie praktisch streng nach dem Vorbild der Antike zu gestalten suchte, nach ihren Lehren wie nach ihren Überresten. Nachdem sein Freund Tomaso da Sarzana als Nikolaus V. (1447—1455) zum Papst erwählt worden war, durfte Alberti für ihn einen Plan zum Umbau des ganzen Borgo entwerfen und den Neubau von Sankt Peter mit einer großen Erweiterung des Chors und Querschiffs durch Bernardo Rossellino beginnen. Für den großen Humanisten Pius II. machte Alberti dann in der „Benediktionsloggia" den Anfang zu einem Neubau des Vatikans. Selbst der erbitterte Kampf gegen den Humanismus durch den Nachfolger auf dem päpstlichen Stuhle, den Venezianer Paul II. (1464—1471), der auch Alberti seine Stelle als Abbreviator der Kurie kostete, änderte nichts an dem engen Anschluß des Architekten (wahrscheinlich Giacomo da Pietrasanta) dieses energischen

Papstes an die Antike. Dem Palazzo di Venezia und dem (erst in unserer Zeit bedauerlicherweise abgebrochenen) Palazzetto daneben, die er noch als Kardinal begann, gab er zwar in ihrem Äußern noch das Aussehen einer Stadtburg, aber im Hof des großen Palastes und in der Vorhalle von S. Marco und ihrer Fassade kommt das Vorbild des Kolosseums bis zu dem davon entlehnten Hauptgesims besonders stark zur Erscheinung. Die zweigeschossige Pfeilerhalle mit den vorgesetzten Halbsäulen im Hof ist von besonders wuchtiger Wirkung (Abb. 522). Feiner noch und eigenartiger ist die dreiachsige Fassade von San Marco neben dem Palast, die in den fehlenden Halbsäulen ohne besonderes Postament (wie im Hof, wo ein solches zum erstenmal in der Renaissance den Halbsäulen untergeschoben ist) im Untergeschoß und Pilastern im Obergeschoß der Gliederung des Kolosseums noch näher steht. Die dreigeschossige Benediktionsloggia von Pius II. war nach einer erhaltenen Zeichnung darnach der Architektur des Hofs vom Palazzo Venezia aufs nächste verwandt. Es ist der Geist Albertis, es sind seine Regeln über die Baukunst, die den Zeitgenossen bekannt waren (sein Lehrbuch wurde erst nach seinem Tode veröffentlicht), die in diesen Bauten zum Ausdruck kommen, obgleich keine urkundliche Nachricht von ihm als dem Leiter oder Berater dabei überliefert ist.

Die Empfindung des italienischen Publikums, daß die gotische Kunst die frömmere sei, und die daraus hervorgegangene Vorliebe des Quattrocento für nordische Kunstwerke, namentlich für kirchliche Zwecke, teilten während der ganzen Frührenaissance auch verschiedene der Renaissance-Päpste; ihnen wird gelegentlich bei Nachbildung der heidnischen Kunstformen etwas unheimlich zumute gewesen sein. Daher greifen sie, wo es sich um Bauten handelte, die ihnen persönlich besonders am Herzen lagen, auf gotische Formen zurück. Pius II., der aus seinem kleinen Geburtsort am Monte Amiata durch seinen Lieblingskünstler Bern. Rossellino, dessen sich Alberti gern als Handlanger bediente, ein Musterstädtchen im Renaissancestil (Pienza) zu schaffen suchte, gab dem Dom doch die Form einer Hallenkirche mit drei gleich hohen Schiffen (Abb. 523), wobei eine seltsame Mischung von Gotik und Renaissance herauskam, die nur in der Fassade eine geistreiche Lösung fand. Die später umgebaute Fassade von S. Spirito, dem ersten Lepra-Krankenhaus, das Sixtus IV. schon als Kardinal in Rom erbaute, hatte gotische Fenster und Rosette im oberen Stock, wie ihre Abbildung auf einem der Fresken Sandros in der Sixtina zeigt. Im übrigen hat die namentlich auch im Kunstschaffen außerordentliche Rührigkeit dieses Papstes verschiedene (ihren Namen nach noch kaum gesicherte) Bildhauer-Architekten der jüngeren Florentiner Schule in Tätigkeit gesetzt. Die wenig umfangreichen Kirchen, deren Bau auf ihn zurückgeht: S. Maria del Popolo, S. Agostino, S. Pietro in Montorio, sind ohne besondere Feinheit, außer im plastischen Detail; die Fassade von S. Agostino ist in ihren unglücklichen großen Voluten zur Seite des Giebels eine üble Nachahmung von Albertis Fassade an S. Maria Novella. Wirkungsvoller sind auch hier die Vorhallen und Höfe mit ihren kräftigen Säulen und Pfeilerhallen;

so die Höfe von S. Spirito und die Vorhalle von S. Apostoli, für welche die alten christlichen Bauten Roms die Vorbilder abgaben.

In den Profanbauten, die den letzten Lustren des Jahrhunderts angehören, kommt wieder das Vorbild des Kolosseums und somit die Vorahnung der Hochrenaissance stark zum Ausdruck, so sehr, daß die Hauptbauten, die Cancelleria und der Palazzo Giraud, bis vor kurzem — wie erwähnt — für Hauptwerke von Bramante galten. Neuerdings ist die Vermutung ausgesprochen worden, daß in Raffaello Riarios Cancelleria (seit 1486) die alten Pläne Albertis für den Neubau des Vatikans benutzt worden seien. In der Tat zeigt nur Alberti im Quattrocento so unmittelbare Annäherung an die Hochrenaissance, hat nur er ein so feines Verständnis für Verhältnisse, wie es hier zum Ausdruck kommt; wenn nicht nach seinen Plänen, so ist der Palast des Nepoten von Sixtus IV. zweifellos von einem Nachfolger Albertis in treuem Anschluß an seine Theorien und Vorbilder erbaut worden (Abb. 524 und 525). In den Verhältnissen der drei Stockwerke, die von fast gleicher Höhe sind, in der Bildung der Pilaster und ihrer hohen Basen, in der Form des obersten Gesimses schließt sich der Künstler wieder unmittelbar an das Kolosseum an. In der viereckigen Einrahmung der Fenster, die teils viereckig, teils rund schließen, folgt er gleichfalls antiken Vorbildern, wie sie in Rom damals gewiß noch vorhanden waren und wie ein solches heute noch in der sogenannten Porta Borsari in Verona erhalten ist. Sämtliche Stockwerke haben die gleichen flachen Rustikaquadern, die feinen, wenig ausladenden Gesimse und Profile und das kleine Hauptgesims. Das Untergeschoß ist als Sockelgeschoß dadurch stark herausgehoben, daß es keine Pilaster und kleinere Fenster hat; die beiden oberen Stockwerke haben je zwei schlanke Pilaster zwischen jedem Fenster, deren Abstand aufs feinste berechnet ist. An der Ecke tritt hier, zum erstenmal in Italien, ein Risalit auf; an der Hauptfassade nur ganz schwach vorspringend, an der Seitenwand sehr viel stärker betont. Eine bei kleineren Abmessungen fast getreue Wiederholung, der Palazzo Giraud im Borgo, galt bisher gleichfalls als Bramantes Werk, obgleich er bereits 1496 gebaut wurde; da ihm aber die Feinheiten in den Verhältnissen und Profilen der Cancelleria fehlen, kann er nicht einmal von dem Meister dieses Palastes, sondern nur von einem seiner Nachahmer nach dem Muster dieses Riario-Palastes erbaut sein, der als vorbildliches Meisterwerk städtischer Zivilbaukunst in der ganzen Renaissance wohl nicht seinesgleichen hat und allein schon der Architektur Roms im Quattrocento einen hervorragenden Platz sichert.

* * *

Die Kunst der Frührenaissance in Süditalien beschränkt sich fast ganz auf Neapel und Sizilien; auch hier ist sie nur von geringer Bedeutung für die Entwicklung der italienischen Kunst überhaupt, da die Kunstwerke, die hier

entstanden, fast ausnahmslos von zugewanderten Künstlern aus Mittel- oder Oberitalien, die vorübergehend im Süden arbeiteten, ausgeführt wurden. Obgleich die Freude an Kunst- und Kunstschöpfungen hier noch die alte war, bildete sich doch keine irgend nennenswerte bodenständige Kunst; wie im Trecento unter den Anjou die großen Aufträge auf Monumente, Bauten und Freskenschmuck von den Fürsten und Baronen des reichen Landes hauptsächlich den Künstlern Sienas zugute kamen, so waren es im Quattrocento unter den arragonischen Herrschern namentlich in Rom beschäftigte Künstler und später Florentiner und Lombarden, die zur Ausführung der Aufgaben berufen wurden. Man dachte zwar an die Besten und erhielt auch hie und da ihre Zusage, aber die Ausführung entsprach meist nicht den Absichten, da auch in Neapel (wie in Rom) der Beschleunigung wegen bei großen Aufträgen das Zusammenarbeiten verschiedener Künstler verlangt und die Ausführung zum Teil handwerksmäßigen Mitarbeitern überlassen wurde.

Das Grabmal des Kardinals Brancacci, das Michelozzo nach Donatellos Entwurf für S. Angelo a Nilo ausführte und die fast ein halbes Jahrhundert später entstandenen Denkmäler und Altäre der jüngeren Florentiner Bildhauer-Architekten, des Antonio Rossellino und der Brüder Giuliano und Benedetto da Majano, haben wir schon bei der Florentiner Plastik erwähnt. Das Hauptwerk, der zwischen 1451—1455 aufgerichtete Triumphbogen König Alfons I., den eine (nie ausgeführte) Reiterstatue Donatellos krönen sollte, ist in der Form und dem reichen plastischen Schmuck, wie er jetzt den Eingang zu dem Castello Nuovo bildet, nicht florentinisch, sondern echt römisch im Charakter (Abb. 526). Eingeklemmt zwischen zwei mächtige Rundtürme des Kastells, schmal und übermäßig hoch gestreckt, verdient dieser Triumphbogen weder als Bauwerk, noch in seinen Bildwerken seinen Ruf. Entworfen vielleicht durch den Dalmatiner Luciano Laurana, ist er in seinem Schmuck nach Alfonsos Tode (1458) unter der Leitung eines Lombarden, des Pietro di Martino, mit Bildwerken versehen. Vollendet ist er von den Römern Isaia da Pisa und Paolo Romano, dem tüchtigen Andrea dell' Aquila, dem Lombarden Domenico Gagini, dem Dalmatiner Francesco Laurana u. a. Der Anteil der einzelnen Künstler an dem bildnerischen Schmuck ist noch immer strittig. Für unsere kurze Übersicht genügt die Feststellung, daß die Architektur wie die Plastik von den Triumphbögen Roms stark abhängig ist und in ihrer Art und Qualität dem Aufbau wie den Reliefs und Statuen vom Sixtus-Ziborium in den Grotten des Vatikans nahe stehen, diesen aber nicht gewachsen sind.

Die seit 1485 durch Giuliano da Majano für König Ferdinand II. erbaute Porta Capuana ist später durch einen hohen Aufsatz entstellt worden, war aber auch ursprünglich weder besonders originell (der Triumphbogen in Rimini war Giulianos Vorbild) und fein in den Verhältnissen, noch glücklich im plastischen Schmuck. Die namentlich durch ihre Gartenanlagen berühmte Villa Poggio Reale und andere Bauten, die Giuliano für König Ferdinand

ausführte, sind längst verschwunden. Die Grabmonumente, Altäre und Tabernakel sind, soweit sie nicht freie Wiederholungen Florentiner Bildwerke sind, meist überladene Arbeiten lombardischer Künstler, die den Werken ähnlicher Lombarden in Rom um die Mitte des Jahrhunderts sehr nahe stehen. Am reichsten und in den ornamentalen Teilen am reizvollsten ist Tommaso Malvitos Dekoration der Krypta des Domes von Neapel. Die Überlegenheit der Florentiner Marmorbildner auch über diesen tüchtigen Komasken zeigt sich in Neapel recht deutlich in der Cappella Piccolomini der Kirche Montoliveto, die ein wahres Schmuckkästchen Florentiner Feinarbeit ist, das Antonio Piccolomini für seine jung (1470) verstorbene Gattin Maria von Arragon hatte errichten lassen: den Altar mit der Anbetung von Antonio Rossellino, der dann das Grabmal der Gattin, nach Antonios Wunsch frei nach dem Grabmal des Kardinals von Portugal in San Miniato, entwarf, dessen Fertigstellung nach seinem Tode Benedetto da Majano übernahm. Dieser führte später auch noch den reichen Altar mit der Verkündigung als Gegenstück zu Antonios Anbetungsaltar aus. An einem Tyrannenhofe wie Neapel waren die Herrscher bestrebt, Medaillenkünstler zu ihrer Verherrlichung heranzuziehen; König Alfons I. hatte das Glück, neben anderen tüchtigen Künstlern, auch von Pisanello in verschiedenen herrlichen Medaillen verewigt zu werden. Weniger glücklich waren die jüngeren Herrscher, die sich mit einem Kanonengießer, wie Bertoldos Gießer Adriano Fiorentino, oder mit fremden Außenseitern, wie dem Dalmatiner Francesco Laurana und Pietro da Milano, die König René beschäftigte, begnügen mußten.

Die gleichzeitige Malerei in Neapel ist im gleichen Maße die Domäne fremder Künstler oder ganz geringer lokaler Nachahmer nach Vorbildern der alten Niederländer und der Venezianer. Der einzige Antonio Solari, ein Venezianer aus Gian Bellinis Schule um 1500, hat in einzelnen Madonnenbildern und namentlich in der großen Freskenfolge aus dem Leben des hl. Benedikt in einem der Klosterhöfe bei San Severino einen genrehaften, naiven Reiz, der noch erhöht wird durch die intime Auffassung der Landschaft, in die er die Darstellungen aus dem Mönchsleben hineinstellt; auch darin echt venezianisch.

Mit Unteritalien hat Sizilien seit den frühesten Zeiten meist das gleiche Schicksal geteilt. Ganz besonders gilt das für die Renaissance, für das Quattrocento. Auch hier sind es fast ausschließlich zugewanderte Künstler, welche die Kunst der Renaissance in Sizilien einführen und ausüben; die Einflüsse der fremden Kunst sind sogar noch wesentlich vielseitiger, da neben den Italienern auch Niederländer, Katalanen und Südfranzosen mit in Betracht kommen. Aber Sizilien hat vor Neapel doch das Eine voraus, daß es wenigstens einen hervorragenden Künstler unter seinen Landeskindern aufzuweisen hat, sogar einen der tüchtigsten und einflußreichsten Künstler des Quattrocento in Italien, den Maler Antonello aus Messina. Welche Bedeutung dieser Künstler für die Malerei Oberitaliens, namentlich Venedigs gehabt hat, werden

wir dort näher ausführen (S. 141); in seiner Heimat hat er dagegen nur ein paar geringwertige Nachahmer aufzuweisen. Aber auch in Bezug auf die zugewanderten Künstler, so wenige es an sich sind, hat Sizilien vor Neapel einen Vorzug, indem es auf ihre Eigenart in eigentümlicher Weise bestimmend mitgewirkt hat. Am bekanntesten ist in neuerer Zeit der Dalmatiner Francesco Laurana geworden durch die als Werke seiner Hand erkannten, höchst reizvollen Marmorbüsten und Marmormasken junger Frauen von etwas steif-vornehmer Haltung und empfindsamem Ausdruck und äußerst delikater Ausführung (Abb. 298). Sie stimmen überein mit verschiedenen beglaubigten Madonnenstatuen Francescos in Messina, Noto usw., die denselben schüchternen, zurückhaltenden Ausdruck, die schlanken Formen und fließende Gewandung haben (Abb. 297). Es ist recht eine Kunst, wie sie der Anschauung des unglücklichen entthronten Königs von Neapel und Sizilien, René von Anjou, des „letzten Troubadour" entsprach: eine gesuchte Fortsetzung der gotischen Kunst, die unter den Anjous im 14. Jahrhundert in Neapel und Sizilien geblüht hatte. Daß hier die Empfindung nicht nur des dekadenten frommen Königs ohne Land, sondern auch seiner Sizilianer zum Ausdruck kam, beweisen die nahe verwandten Madonnenstatuen, die ein gleichzeitig mit seinem Vater Elia von Genua nach Sizilien übergesiedelter lombardischer Bildhauer Domenico Gagini und sein Sohn Antonello mit ihrer großen Werkstatt als Nachbildung eines besonders wundertätigen Kultbildes in Trapani zu Dutzenden in Marmor und Alabaster, groß und klein, bis in die Mitte des Cinquecento hinein stets in der gleichen Manier anfertigten.

DIE KUNST VENEDIGS

Venedig tritt — wie wir sahen — erst spät in die neue Kunstbewegung ein; wie es meist fremden Künstlern die Anregung nach dieser Richtung und die erste Betätigung verdankt, so sind hier auch später die meisten und hervorragendsten Künstler bis gegen die Mitte des Cinquecento fast ausschließlich Fremde, zumeist Lombarden. Nur an der Malerei beginnen die Venezianer gegen die Mitte des Jahrhunderts sich stärker zu beteiligen und sich bald dieser Kunst, in der sie Italien wieder zu neuer, unerreichter Blüte verhelfen sollten, ganz zu bemächtigen. Die Lage Venedigs auf einer Insel im Adriatischen Meer nicht weit vom Festlande, wie seine dadurch wesentlich mit bestimmte Geschichte haben auch auf seine Kunstentwicklung entscheidend eingewirkt. Venedig tritt in die Geschichte ein als byzantinische Herzogsstadt und bleibt durch Jahrhunderte abhängig von Byzanz. Durch seine Lage auf den Handel zur See, dadurch und zugleich durch die Abhängigkeit von der Hauptstadt des oströmischen Reichs, auf den Handel mit Konstantinopel und den Küstenplätzen des Mittelmeers nach Osten hingewiesen, hat es von hier aus auch seine Kunst und mit der Zeit die Anregung und Vorbilder für die sich spät und langsam regende eigene Kunst bekommen. Die Abgeschlossenheit gegen das italienische Festland, die erst im späteren Mittelalter mehr und mehr auch einer Beteiligung an Handel und Wandel und damit auch an den Händeln Italiens Platz machte, verstärkte noch diesen Einfluß vom Osten. Auch die Überlegenheit der Kunst von Byzanz, in der die Tradition der hellenistischen Kunst weiterlebte, das Fehlen fast jeder Tradition in den kleinen Ortschaften der Lagunen, aus denen Venedig herauswuchs, wies mit Notwendigkeit auf Byzanz und byzantinische Künstler, sobald sich das Bedürfnis nach künstlerischer Gestaltung und Ausschmückung der öffentlichen Bauten herausstellte. So erhielten die Kirchen Venedigs im frühen Mittelalter ganz byzantinischen Charakter; San Marco, das zum Nationalheiligtum der Stadt wurde, ist der Sophienkirche in Konstantinopel frei nachgebildet.

Bei der Schwierigkeit, gutes Material für solche Bauten und ihren Schmuck in der Nähe zu bekommen, nutzten die Venezianer die Gelegenheit gründlich aus, solches aus den Küstenstädten Griechenlands und Kleinasiens fast umsonst als Rückfracht mit den eigenen Schiffen nach Venedig zu bringen. So verschafften sie sich das kostbarste Baumaterial, brachten aber zugleich aus den verfallenen Tempeln, Kirchen und Palästen ganze Bauteile: Säulen, Kapitäle und andere Baustücke, mit ihren Schiffen nach Venedig und

verwendeten sie bei ihren Bauten. Zumal San Marco ist zum guten Teil aus solchen antiken Bauresten errichtet und damit ausgestattet worden. Selbst der plastische Schmuck innen und außen wurde vielfach aus dem Osten mitgebracht und fehlende Stücke an Ort und Stelle dazu gearbeitet; die vier Bronzepferde von einem römischen Triumphwagen wurden aus der Beute der Eroberung von Konstantinopel an der Fassade von San Marco angebracht. In ähnlicher, wenn auch einfacherer Weise versah man die Fassaden der Paläste und Privatbauten mit kostbaren Steinen, die man polierte, und mit Marmorreliefs phantastischer oder mystischer Tierbilder, zu denen man Gegenstücke hinzu kopierte oder erfand. Den Mosaikenschmuck des Innern wie im Äußern, die Bronzepforten, die Gold-Email-Altarvorsätze und Aufsätze und ähnliche Prachtstücke der Kirchenausstattung arbeiteten byzantinische Künstler, die auch die Ausstattung mit ihren Madonnenbildern besorgten. Als dann durch das Vordringen der Türken über Kleinasien bis nach Europa und schließlich durch die Eroberung von Konstantinopel die Venezianer in engste Fühlung mit dem Islam kamen, hat auch die islamische Kunst einen starken Einfluß auf Venedig geübt; freilich, da sie im wesentlichen eine dekorative Kunst ist, mehr auf das Kunstgewerbe, indirekt durch ihre malerische Wirkung aber auch auf die venezianische Malerei.

Alle diese Verhältnisse wirkten zusammen, um in Venedig das Aufkommen einer eigenartigen, lebenskräftigen Kunst für lange Zeit zurückzuhalten. Bis ins 15. Jahrhundert hatte die Erscheinung Venedigs einen stark byzantinischen Charakter, dessen die Venezianer sich wohl bewußt waren, und den sie dem übrigen Italien gegenüber zu wahren suchten. Dies hatte aber auch zur Folge, daß die Venezianer die Beschäftigung fremder Künstler keineswegs als etwas Ungewöhnliches oder gar Beschämendes ansahen, sondern daß sie sich mit Vorliebe der Fremden bedienten und sich in der Architektur statt an große, einfache Verhältnisse vielmehr an malerische Wirkung durch farbenprächtige Marmortafeln in bunter Zusammenstellung gewöhnten. Diese jahrhundertelange Gewöhnung hat den Charakter der venezianischen Kunst auf die Dauer bestimmt, hat ihr vor allem die Richtung auf das Malerische gegeben und dadurch mit den Grund gelegt zu den glänzenden koloristischen Erfolgen der Malerei durch fast drei Jahrhunderte. Daß das Venedig von damals im späteren Mittelalter und in der Frührenaissance für seine spätere, ja selbst seine heutige Erscheinung im wesentlichen noch bestimmend ist, aber trotz dieser starken Abhängigkeit von der Kunst des Ostens doch einen von byzantinischen wie von islamischen Städten sehr verschiedenen, ganz eigenartigen, ja einzigartigen Eindruck macht, verdankt Venedig seiner eigentümlichen Lage im Meer, seinen Wasserstraßen, an denen die Bauten sich über Pfahlrosten erheben mußten, und den eigentümlichen Bedingungen und Formen, die sich daraus ergaben.

In diese Märchenstadt aus 1001 Nacht, wie sie den Westländern schon damals erscheinen mußte, drängte sich vom Westen fast plötzlich, getragen

von der volkstümlichen Kirchenreform, die italienische Kunst mit stark nordischem Einschlag; durch Giottos Tätigkeit im nahen Padua und in Venedig selbst mit dem Bau der großen Ordenskirchen San Giovanni e Paolo und S. M. dei Frari. Bei dem Bau dieser mächtigen Kirchen bekamen die Steinmetzen Venedigs reiche Beschäftigung; es konnte sich jetzt allmählich eine eigene Plastik entwickeln, die so rasche Fortschritte machte, daß noch vor Ende des 14. Jahrhunderts die begabtesten Bildhauer Venedigs, die Brüder Massegne, zu wichtigen Arbeiten nach Bologna berufen wurden. Wie sich dann in den Nachfolgern dieser Künstler eine tüchtige Bildhauerschule herausbildete, die im Übergangsstil die Bildwerke an der Fassade des Dogenpalastes, die Altäre und anderen plastischen Schmuck in San Marco, an der Frari-Kirche u. s. f. schuf, haben wir früher ausgeführt (vgl. S. 12f.). Aber auch die Bautätigkeit in Venedig nahm in den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts mit der raschen Entwicklung Venedigs zur größten und reichsten Handelsstadt der Welt so außerordentlich zu, daß die eigenen Bildhauerarchitekten zu ihrer Befriedigung nicht entfernt mehr genügten. Eine neue, stärkere Welle führte Künstler aus dem Festlande zu diesen vorteilhaften Aufgaben nach Venedig. Zunächst ein paar Florentiner Bildhauer, die das Grabmal des Dogen Tommaso Mocenigo (gest. 1423) in S. Giovanni e Paolo errichteten und selbstbewußt mit ihrem Namen bezeichneten (Abb. 529), dann vor allem seit der Mitte des Jahrhunderts tüchtigere Bildhauer-Architekten aus Verona und der Lombardei. In ihre Hände gelangt jetzt bis weit in das 16. Jahrhundert der wesentlichste Teil der umfangreichen bildnerischen und baulichen Tätigkeit in Venedig.

Diese Künstler verleugnen ihre lombardische Herkunft auch in Venedig nicht, aber sie nehmen doch vom venezianischen Charakter so starke Züge an, modeln sich nach den eigenartigen Aufgaben und den Anforderungen der Auftraggeber so wesentlich, daß wir mit vollem Recht von einer venezianischen Plastik und von einer venezianischen Architektur der Frührenaissance sprechen können, die sich von der Mitte des 15. Jahrhunderts bis gegen die zwanziger Jahre des Cinquecento erstreckt. Auch hier sind wieder die Bildhauer die maßgebenden; sie üben zugleich einen wesentlichen Teil der Bautätigkeit aus, die dadurch stark abhängig von der gleichzeitigen Plastik wird. Eine Fülle von Bildwerken und Denkmälern, wie sie kaum die Kirchen von Rom aufweisen, ist in Venedig in der gleichen Zeit, etwa zwischen 1460 und 1520, entstanden. Der Dogenpalast, der nach dem Brande 1483 zum großen Teil neu errichtet und vollendet werden mußte, und die übrigen öffentlichen Bauten und Kirchen wurden aufs reichste dekoriert und mit Bildwerk ausgestattet. Dazu wurden die Wände fast aller Kirchen bis hoch hinauf mit Monumenten, plastischen Marmorschranken und Altären bedeckt. Die Dogen waren auf ihren Nachruhm nicht weniger bedacht als die hohen Geistlichen Roms; nur durften ihnen die Denkmäler nicht schon bei Lebzeiten gesetzt werden, und die Markuskirche, als das Allerheiligste

der Lagunenstadt, durfte durch Denkmäler menschlicher Eitelkeit nicht entweiht werden. Die Republik Florenz dachte sehr viel demokratischer als die Oligarchie Venedigs; dort wagten die herrschenden Familien gar nicht, durch Denkmäler auf ihre bevorzugte Stellung aufmerksam zu machen; nur den um das Volk besonders verdienten Männern, Feldherrn, Rechtsgelehrten, hohen Geistlichen und Künstlern wurden aus öffentlichen Mitteln Grabdenkmäler errichtet.

Das Grabmonument des Dogen Francesco Foscari (gest. 1457), des „unglücklichen", wie man ihn zu nennen pflegt — er hatte das „Unglück", für seine Vaterstadt den Grund zu ihrem Aufschwung zur Weltstadt zu legen, aber zugleich durch seine unerhört lange Regierungszeit den Neid seiner patrizischen Genossen zu erregen —, schließt sich noch den Grabmälern des Trecento an; sowohl im Aufbau mit dem Baldachin über dem Sarkophag, auf dem der Doge ruht, und den Relieffiguren daran, wie im Detail und in den Ornamenten hat es noch den Charakter der letzten Gotik in Venedig. Hatten doch auch die Florentiner Donatello-Nachfolger, die das Grabmal des Dogen Tommaso Mocenigo fast ein Menschenalter früher ausführten, sich noch nach den gotischen Vorbildern in Venedig richten müssen. Als Künstler des Foscari-Monuments ist durch seine enge Verwandtschaft mit der Bekrönung des Arco Foscari (gegenüber der Scala dei Giganti) der Komaske Antonio Bregno erkannt worden, der hier in dem Realismus der Figuren, namentlich in der Gestalt des ruhenden Dogen und den Tugenden neben ihm, schon fast renaissancemäßig wirkt. Voll gelangt die neue Zeit dann zum Ausdruck in zwei fast gleichzeitig in Venedig auftretenden Bildhauerarchitekten: Antonio Rizo aus Verona und Pietro Solari, genannt Lombardi, aus der Nähe von Lugano. Antonio Rizo ist der bedeutendere von beiden, hat aber weniger Einfluß ausgeübt als Pietro. Er hatte noch 1465 an der Fassade der Certosa von Pavia gearbeitet, siedelte aber im folgenden Jahre ganz nach Venedig über. Als seine ersten Arbeiten galten hier meist die Statuen von Adam und Eva am Arco Foscari, Statuen, deren naturalistische Durchbildung des Nackten, im Adam auch der pathetische Ausdruck, kaum in anderen Bildwerken der Frührenaissance, selbst der florentinischen, erreicht worden ist (Abb. 530). An dem Wandgrab des Dogen Niccolò Tron (gest. 1473) in den Frari sind die beiden Tugenden unten der Eva eng verwandt und Rizos durchaus würdig. Anordnung und Dekor des kolossalen Monuments sind schon in reinem Renaissancestil gehalten, aber die fünf Stockwerke sind nüchtern übereinander aufgebaut, die zahlreichen kleineren Figuren sind höchstens in der Werkstatt gearbeitet. Sehr viel reizvoller sind die Fragmente des Grabmals Emo, besonders das Standbild des Verstorbenen von vornehmer Haltung des lebensvollen Ausdrucks (in der Galerie zu Vicenza). Als Rizo 1483 zum Protomagister des Dogenpalastes ernannt war, erhielt er den Auftrag, die niedergebrannten Teile des Palastes wieder aufzubauen. Dazu gehört vor allem die Marmortreppe im Hof, deren köstliche

Flachreliefs daher wohl als Arbeiten von ihm und seiner Werkstatt angesprochen werden dürfen (Tafel XXXIV).

Antonio Rizo nahm ein unrühmliches Ende in Venedig —, er mußte 1498 fliehen, weil ihm Unterschlagungen beim Bau nachgewiesen wurden. Damals folgte ihm Pietro Lombardi im Amte eines Protomagisters des Palastes. Als sein erstes Werk im Gebiet von Venedig ist neuerdings das Grabmal des päpstlichen Sekretärs Rosseli im Santo zu Padua nachgewiesen, das der als Professor des Kirchenrechts in Padua lebende Gelehrte 1465 bei Pietro bestellte; 1467 war es bereits vollendet (Abb. 531). Das Wandgrab ist eine fast treue Wiederholung der Gräber Desiderios und B. Rossellinos in S. Croce zu Florenz, wodurch eine längere Anwesenheit Pietros in der Arnostadt erwiesen wird. Die Nachbildung ist keineswegs glücklich, vor allem stört aber die plumpe tabernakelartige Einrahmung und der schwerfällige Sockel. Diesen ungeschickten Anschluß an Florentiner Vorbilder hat der Künstler schon in seinem ersten Dogengrab in Venedig, im Monumente des Pasquale Malipiero (gest. 1462, um 1470 ausgeführt), aufgegeben. Die Einrahmung in der Art eines geschmackvollen großen Tabernakels nach Art der Florentiner Denkmäler wurde von den Auftraggebern akzeptiert, aber ein Baldachin über dem Sarkophag mit dem Dogen darauf galt ihnen nach altem Brauch noch als unerläßlich. Doch ist dem Künstler die Verbindung dieser beiden Elemente nicht geglückt. Gleich im nächsten Monument, im pompösen Nischengrab des Dogen Pietro Mocenigo (gest. 1476, 1481 bereits vollendet), hat Pietro einen Typ geschaffen, der ganz nach dem Geschmack der hohen Venezianer Herren war und der hinfort für ein halbes Jahrhundert in Venedig die Richtung für ähnliche Denkmäler bestimmte. Krieger in antiker Tracht tragen den Sarkophag, auf dem die Statue des in manchen Kämpfen gegen die Türken siegreichen Dogen zwischen seinen kleinen Pagen steht; beiderseits neben dem großen Bogen stehen je drei Krieger in kleinen Nischen; die freien Flächen sind mit Flachreliefs mit Siegen des Dogen, Herkulestaten und (oben unter dem flachen Bogen mit den Auferstandenen) mit der Grablegung Christi geschmückt (Abb. 532). Das Grabmal des Nicolò Marcello (gest. 1474), das Pietro etwa gleichzeitig ausführte, ist nicht so umfangreich, aber fast überreich in den Ornamenten, im Aufbau nicht weniger geschmackvoll, in den Figuren, die deutlichen Einfluß von Antonio Rizo zeigen, dem des Pietro Mocenigo noch überlegen.

Einen neuen Typ schafft Lombardi in dem Grabmal des Feldherrn Jacopo Marcello (gest. 1484) in S. M. dei Frari. Vor einer farbigen Marmorplatte mit ganz schmaler, flacher, hochovaler Einrahmung ist auf dem Sarkophag das Standbild des Verstorbenen in römischer Rüstung zwischen seinen beiden jungen Pagen aufgestellt. Wie das Wandgrab ursprünglich durch Malerei abgeschlossen war, zeigt die von L. Lotto in S. Niccolò zu Treviso gemalte köstliche Einrahmung des ganz im Anschluß an jenes Monument der Frari in gleichem hochovalen Rahmen angeordneten Wandgrabmals des Senators

Onigo (gest. 1490), augenscheinlich eine Arbeit der Werkstatt des P. Lombardi vom Anfang des 16. Jahrhunderts (Abb. 533). Erst durch solche in Malerei ausgeführte dekorative Einrahmungen, deren eine Anzahl bei der Herstellung der Frarikirche wieder zutage gekommen ist und wovon die Kirchen von Verona und der Terra Ferma weitere Beispiele aufweisen, bekommen diese großen Grabdenkmäler der venezianischen Quattrocentokünstler ihren richtigen, phantasievollen malerischen Abschluß, der die jetzt nur zu oft hart und aufdringlich erscheinenden Marmordenkmäler zugleich mit der Architektur und der Bemalung der Innenräume verband.

Das schönste aller Grabmonumente Venedigs ist das in den neunziger Jahren vollendete Denkmal des Dogen Andrea Vendramin (gest. 1478), ausgeführt von Pietros Söhnen Tullio und namentlich Antonio Lombardi. Wie vor der großen, oben mit glattem Gesims schließenden, auf kräftigem, fein profiliertem Sockel aufstehenden Grabtafel die Mitte triumphbogenartig auf zwei Säulen kräftig vorspringt und den Sarkophag mit dem Dogen darauf und den Statuetten der Tugenden an der Front aufnimmt, wie die Präsentation des Dogen vor Maria oben im Halbrund, an den Seiten oben im Hochrelief die Verkündigung, unten je zwei Statuen (ursprünglich Adam und Eva), daneben zunächst erst die zwei Schildträger (die jetzt den Platz der Voreltern einnehmen) verteilt sind — alles das ist mit solchem Geschmack, so feiner architektonischer Empfindung, solchem Verständnis für die Verteilung und Abtönung des plastischen und dekorativen Schmucks und mit solchem Schönheitssinn in den Gestalten gegeben, daß sich dies Monument denen eines Desiderio und Antonio Rossellino in Florenz unmittelbar an die Seite stellen läßt (Abb. 534). Wie lange das Vorbild der Lombardischen Grabdenkmäler noch seinen Einfluß ausübte, zeigt das 1525 von Mosca ausgeführte, im Aufbau sehr reizvolle Grabmal Bonzi, dessen Figuren schon echten Hochrenaissancecharakter haben (Abb. 535), zeigt selbst noch das wenig erfreuliche große Grabmonument des Dogen Venier (gest. 1556) von Jacopo Sansovino in S. Salvatore.

Der starke Einfluß, der von diesen ausgezeichneten Monumenten ausging, und der immer noch zunehmende Reichtum Venedigs wirkten zusammen, um diesen Bildhauern, namentlich Pietro Lombardi und seinen Söhnen und der Zahl von Gehilfen und Nachahmern, die sich um sie sammelten, auch eine Reihe von Aufträgen, zum Teil sehr bedeutender plastischer Arbeiten anderer Art zu verschaffen. Neben Altären, Madonnen und einzelnen Statuen entstanden damals in der Werkstatt der Lombardi die plastischen Wanddekorationen ganzer Kapellen und Chöre in echt venezianischem, „schreinerartigem" Aufbau: der Chor von S. Giobbe, von S. M. de' Miracoli und S. Stefano, die Kapelle Giustiniani in S. Francesco della Vigna, die Reliefs der Fassade der Scuola di San Marco, Tullios große Altartafeln in S. Giovanni Crisostomo, San Martino usf., vor allem die großen Reliefs von Tullio (1501 und 1525) und Antonio (1505) in der mit überreicher Pracht ausgestatteten Kapelle

des hl. Antonius im Santo zu Padua. In diesen Bildwerken hat Tullio Lombardi (gest. 1532) noch viel von der herbern Art seines Vaters, die jedoch bei ihm in eine gewisse Starrheit im Ausdruck und Bewegung wie in den nüchtern parallelen Falten der Gewänder ausartet (Abb. 536). Mehr als er bezeichnet sein Bruder Antonio (gest. 1515) in seinen Kompositionen und Einzelgestalten bereits den Übergang von der Frührenaissance zur Hochrenaissance. Sein Relief in der Antoniuskapelle des Santo (Abb. 537) steht den Werken eines Andrea Sansovino und Lorenzetti in der mehr typischen Bildung der Gestalten schon sehr nahe, sowohl im engen Anschluß an antike Vorbilder aus augusteischer Zeit, in den tüchtigen Verhältnissen, der maßvollen Bewegung und klassischen Anordnung, wie in der weichen Behandlung des Fleisches und dem hohen Schönheitssinn. Das gleiche gilt auch von dem imposantesten Bronzewerk Venedigs aus dieser Zeit, dem Grabmal des Kardinals Gio. Batt. Zen und seinem Altar mit der großen Madonna zwischen Johannes und Petrus in der Kapelle neben S. Marco, die seit 1501 von Antonio Lombardi zusammen mit Paolo Savin ausgeführt wurden. Solche Arbeiten führen direkt zu den anmutigen, fein bewegten Werken der Kleinplastik eines Mosca, Francesco da S. Agata, Maffeo Olivieri und anderer, die in der venezianischen Plastik in ähnlicher Weise wie in der Malerei Giorgione die frühe Hochrenaissance vertreten.

* * *

Die Architektur der Frührenaissance in Venedig setzt die Eigenart der älteren venezianischen Bauweise fast getreu fort, indem sie im wesentlichen nur das dekorative Detail ändert. Die Kunstkritik ist sich einig darüber, daß die venezianische Architektur den Namen einer echten, monumentalen Baukunst nicht verdiene; und doch verdankt Venedig seinen Ruf als eigenartigste, reizvollste Stadt nicht zum wenigsten gerade seinen Bauten. Daß die venezianische Architektur, die sich seit dem Mittelalter im Grundcharakter gleich bleibt, mit Rücksicht auf die Lage der Stadt im Meer ihre ästhetische Berechtigung hat, wenn sie auch auf Monumentalität keinen Anspruch machen darf, zeigen die echt monumentalen Bauten der Hochrenaissance, die hier von fremden Künstlern, einem Sansovino und Sanmichele, errichtet worden sind; sie machen eine große Wirkung nur, wenn sie auf freien Plätzen stehen, auf denen man die Inselstadt vergißt, während sie an den Kanälen zu massig und schwerfällig wirken. Die echte venezianische Architektur atmet den Reiz der Kühnheit, eine Stadt mitten ins Meer zu bauen, die außerordentlichen Schwierigkeiten zu überwinden, die dies mit sich bringt, und diese in der Bauart offen zu bekennen; zugleich bekundet sie, daß die Schiffahrt, der Handel zur See das Lebenselement der Inselstadt sind. Schon die Fassade verrät, daß hier jeder Bau auf Pfählen steht, daß die Last der Wand durch Pfeiler, Arkaden und hohe Fenster erleichtert werden mußte. Dies

gilt vor allem von der Privatarchitektur, von den Palästen an den Kanälen; wie schon in der Gotik, so auch in der Frührenaissance.

Den Mangel an Monumentalität empfindet man am störendsten bei den öffentlichen Bauten. Venedig war im 15. Jahrhundert schon sehr eng bebaut, wie Jacopo dei Barbaris treffliche große, aus der Vogelperspektive aufgenommene Ansicht vom Jahre 1500 beweist. Für Neubauten gab es nur Platz, wenn alte Bauten niedergerissen oder — was selten in Venedig vorkam — durch Feuer zerstört wurden. An stattlichen Kirchen fehlte es ja nicht, zumal nach Vollendung der Ordenskirchen im Laufe des 14. Jahrhunderts; die Neubauten aus der Zeit der Frührenaissance, die fast alle erst in den letzten Jahrzehnten des Quattrocento entstanden, sind daher meist von bescheidenem Umfang, haben aber dadurch einen intimen Charakter. Der stattlichste Kirchenbau dieser Zeit, die 1458 durch A. Gambello begonnene dreischiffige Kirche S. Zaccaria, wurde von Moro Coducci im neuen Stil vollendet. Nach lombardischer Art ist die oben halbrund abgeschlossene Fassade in fünf Stockwerken aufgebaut; dabei sind aber zugleich die drei Schiffe durch Pfeiler zum Ausdruck gebracht (Abb. 539 und 540). Derselbe Gambello erbaute seit 1471 schon im Renaissancestil die kleine einschiffige Kirche S. Giobbe mit trefflich von P. Lombardi dekoriertem Chor und Kapellen. Coducci baute, in mannigfach abwechselnder Weise, die kleine Kuppelkirche S. Giovanni Crisostomo in Form eines griechischen Kreuzes, die dreischiffige Kirche S. Martino (wieder in halbrundem Giebel schließend), S. M. della Visitazione und S. M. Formosa. In der Pracht des farbigen Materials, in der malerischen Buntheit der Formen des Äußeren und der vornehmen Einfachheit des wie eine große Versammlungshalle erscheinenden Innern mit sehr erhöhtem Chor mit zierlichster Marmordekoration ist die von Pietro Lombardi mit seinen Söhnen seit 1481 in kurzer Zeit erbaute S. M. dei Miracoli die anmutigste bauliche Leistung dieser Zeit; ein Bau von so einheitlicher malerischer Wirkung, trotz allem Reichtum und aller Farbigkeit so ruhig, wie Italien kaum einen zweiten besitzt (Abb. 541—543). Von den gleichen Künstlern ist seit 1485 die Fassade der Scuola di S. Marco errichtet, das Spital einer der barmherzigen Brüderschaften, die im reichen Venedig eine große Rolle spielten. Durch den niedrigeren dreiteiligen Anbau neben der Frari-Kirche ist die ursprüngliche, in drei Rundgiebeln abschließende, überaus reich und bunt mit Reliefs und farbigen Marmorplatten ausgestattete Fassade mit prächtigem großen Portal noch unruhiger und unmonumentaler geworden, aber in der malerischen Gesamtwirkung ist sie doch ein sehr charakteristisches Schmuckstück dieser großen Zeit Venedigs (Abb. 546).

Zu monumentalen städtischen Bauten war Venedig durch die außerordentliche Erweiterung seiner Macht und den dadurch entstehenden Zuwachs an Behörden und Beamten gezwungen. Hier macht sich der Mangel an architektonischer Haltung besonders empfindlich geltend. Bei den Prokuratien mit ihren Beamtenwohnungen und Büros, die den Markusplatz auf allen drei

Seiten bis zum Markusdom mit ihren drei Stockwerken über Pfeilerhallen umgeben, fällt die schmucklose Einfachheit, Einförmigkeit und Farblosigkeit solchen farbigen Prachtbauten gegenüber zunächst recht störend auf; sie war freilich nicht nur wegen ihrer Bestimmung zu Bürozwecken angemessen, sondern bildete gerade durch ihre nüchterne Schmucklosigkeit einen wirkungsvollen Gegensatz zu der märchenhaft bunten Pracht der Markuskirche mit ihren vergoldeten Kuppeln, den Türmchen, Figuren und Mosaiken und den vier dunklen Bronzepferden dazwischen. Belebt waren diese kühlen Pfeilerhallen zudem, bis zum ruhmlosen Ende der Republik, durch die Auslagen von prächtigen Stoffen, Teppichen, Geräten und selbst Gemälden, und durch die farbigen Trachten der Venezianer und Fremden, die sich auf der Piazza und unter den Hallen bewegten und ihre Waren dort ausboten oder einkauften. Noch umfangreicher war der Ausbau des bis dahin noch unvollendeten Dogenpalastes, zu dem der Brand im Jahre 1483 zwang. Hier hat sich an den Hoffassaden die Zierlust der Bildhauer-Architekten nach Herzenslust ausgetobt, aber obgleich Venedigs trefflichste Meister, A. Rizo und nach ihm P. Lombardi, die ausführenden Künstler waren, macht sich doch das Fehlen jeder großen Idee in der Anordnung, die Überfüllung mit kleinlichem Ornament an den Wänden und den Pfeilern der beiden Hallenumgänge (die oberen wieder mit Spitzbogen!) empfindlich bemerkbar. Sehr reizvoll und fein in den Verhältnissen ist nur die Dekoration der Marmortreppe, die später durch Sansovinos Giganten entstellt wurde, und die kleine, aber gerade dadurch fast monumental gestaltete Fassade des schmalen Flügels an der Markuskirche; beide Arbeiten wahrscheinlich schon von A. Rizo (Tafel XXXIV).

Den Privatpalästen Venedigs pflegt man den Mangel an feinerer architektonischer Empfindung, von Monumentalität ganz zu schweigen, zum Vorwurf zu machen; doch mit geringerer Berechtigung. Daß an den Kanälen, vor allem am Canale grande, an dem fast alle stattlichen Paläste seit dem 13. Jahrhundert errichtet wurden, monumentale Bauten viel zu schwerfällig erscheinen und das unheimliche Gefühl erwecken, als müßten sie ins Meer versinken, beweisen die späten Renaissance- und Barockpaläste, beweist auch der Unterbau des unvollendeten, in seinen Diamantquadern kalt und unruhig wirkenden Palastes, den sich Francesco Sforza am Canale grande hatte errichten wollen. Die venezianischen Quattrocentopaläste haben nicht nur Fassaden, die durch ihre Leichtigkeit und schmucke Zierlichkeit den Aufbau auf dem Pfahlrost, wie man ihn damals zu machen verstand, ermöglichten und in ihrem schlanken Herauswachsen unmittelbar aus dem Wasser dem ästhetischen Gefühl entsprechen, sie haben zugleich eine bessere und einheitlichere Disposition im Innern als alle Stadtpaläste Toskanas und bringen diese auch deutlich in ihren Fassaden zum Ausdruck. Sie haben ihren Hauptzugang, die Anfahrt und hatten ursprünglich wohl selbst die Einfahrt mit der Gondel vom Kanal aus. Von hier betrat man (anfangs durch eine auf Pfeilern ruhende Vorhalle) die durchgehende, ziemlich breite, aber niedrige Eingangs-

halle, zu der auch von der engen Straße hinter dem Palast über einen kleinen schmucklosen Hof ein Zugang war. Aus dieser Halle führte eine — in größeren Palästen meist rechts und links je eine — schmale Steintreppe ins Hauptgeschoß, zunächst in den stattlichen Saal, der genau über der Eingangshalle lag und die gleiche Form und Abmessung hatte, an den sich auf beiden Seiten die Wohnzimmer anschlossen. Aus diesem Saale leiteten die Treppen in das zweite niedrigere Geschoß von ganz ähnlicher Disposition. Diese Anordnung kommt in der Fassade deutlich zum Ausdruck. Über dem Portal beziehungsweise der Vorhalle liegen in beiden Stockwerken Arkaden mit schlanken Säulen und Balkonen davor, in der Breite des großen Mittelsaals; zur Seite derselben durch alle Stockwerke je ein oder zwei schmale, hohe Fenster vor den einzelnen Zimmern. Diese, im Prinzip offenbar schon auf frühe Zeit zurückgehende Disposition kommt gerade im Quattrocento am klarsten und stilvollsten zum Ausdruck, mögen die Paläste nun in der für den Privatbau besonders zähe bis in die letzten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts festgehaltenen Gotik oder schon in reinen Renaissanceformen ausgeführt sein. Mehr noch als bei der etwas überschätzten Cà Doro kommt dies im gotischen Dekorationsstil am Palazzo Foscari (begonnen 1453, Abb. 544) und dem benachbarten Palazzo Giustiniani, im Palazzo Cavalli und Palazzo Pisani zur Geltung; im Renaissancestil namentlich an den Palästen Angarani (Tafel XXXV), Corner-Spinelli, Dario und am wuchtigsten am Palazzo Vendramin. Der letztere, 1481 von Pietro Lombardi ausgeführt, wirkt durch seine kräftigen Säulen fast schon etwas zu schwer, aber er ist außerordentlich fein empfunden in der Einteilung und in den Verhältnissen. Bei den kleineren Renaissancepalästen sind die breiten Mittelsäle mit ihren Arkaden davor, wie die Ecken der Fassade meist durch flache Pilaster eingerahmt und die schmalen, mit hellem Marmor belegten Wandstücke zwischen den Fenstern mit runden Platten von farbigem, kostbarem orientalischen Marmor und Porphyr in geschmackvoller Anordnung dekoriert.

* * *

Die Malerei Venedigs, die recht spät und langsam aus sehr bescheidenen Anfängen sich entwickelt und erst nach der Mitte des 15. Jahrhunderts die Bahnen der Renaissance beschreitet, erhält sich trotz der fremden Meister, trotz einem Pisanello und Gentile da Fabriano, Fra Filippo und Andrea del Castagno, die vorher für die großen Aufgaben nach Venedig berufen waren, im wesentlichen selbständig und entwickelt sich eigenartig, wenn man berücksichtigt, daß Padua damals schon die gelehrte Vorstadt Venedigs war. Die Altartafeln eines Antonio Vivarini, Jacobello und Giambono zeigen noch den Charakter einer schwächlichen Übergangskunst; ihre Freude an reichen Goldgründen, Anhäufung zahlreicher kleiner Tafeln und ihrer Vereinigung in reichen gotischen Rahmen, die Anbringung

plastisch aufgetragener Heiligenscheine und Schmuckstücke waren übernommen von den byzantinischen Altartafeln, die als Andachtsbilder im Hause noch immer bevorzugt wurden. Selbst Jacopo Bellini verrät in seinen Madonnenbildern noch den starken Einfluß solcher Vorbilder.

Aus der Werkstatt des alten Antonio Vivarini entwickelt sich in den jüngeren Mitgliedern dieser Familie und ihren Schülern eine einflußreiche, bis in den Anfang des Cinquecento stark besuchte Schule, die erst allmählich durch die beiden Bellini und ihre große Werkstatt zurückgedrängt wird. Antonios jüngerer Bruder Bartolomeo Vivarini (seit 1450 bis Ende des 15. Jahrhunderts tätig), der längere Zeit mit ihm zusammenarbeitete, gelangte unter dem Einfluß der Paduaner Schule zu plastischer, kräftiger Wirkung seiner Figuren, die bei tüchtiger naturalistischer Durchbildung doch vornehm und schlicht in Haltung und Ausdruck und kräftig in der Färbung sind; regelmäßig bei kühlem, hellem Tone (Abb. 547). Sein Sohn Luigi Vivarini († um 1504) vereinigt die bei Bartolomeo meist aus Einzelfiguren zusammengesetzten Altartafeln zu einheitlichen Kompositionen von großer Wirkung in reicher Architektur, dem Vorbilde Gian Bellinis folgend, während er in der Leuchtkraft seiner Farben, dem tiefen warmen Ton und dem Helldunkel noch stärker durch Antonello beeinflußt erscheint, namentlich durch dessen Altartafel für San Casciano. Durch ihn scheint er auch in seinen schlichten, wirkungsvollen Porträts bestimmt worden zu sein. In dieser Annäherung an Gian Bellini verliert die Schule von Murano allmählich ihre besondere Bedeutung.

Aus der Richtung der alten muranesischen Schule heraus wächst auch einer der eigenartigsten, wirkungsvollsten Maler der venezianischen Frührenaissance, Carlo Crivelli (um 1430 bis nach 1493). Man hat ihn früher mit Unrecht als rückständigen Lokalkünstler, als reinen Sonderling betrachtet; wie er sich aus den Inschriften auf seinen Tafelbildern, in denen er sich als „eques" oder „miles laureatus" bezeichnet, als eitel und ruhmrednerisch bekundet, so zeigten auch seine Gemälde ein unangenehmes Streben, durch übertriebene Pracht der Farben und des Goldes wie durch herbe, oft karikierte Gestalten aufzufallen. Gewiß hat Crivelli manches von einem sonderbaren Kauz und war wohl von Natur von heftigem Temperament und eigenbrötlerischem Wesen. Als junger Mann entführte er die Frau eines Kollegen; das Abenteuer, das ihm übel bekam — wurde er doch dafür eingekerkert — hat ihn anscheinend noch stärker von der Welt entfremdet und dadurch sein späteres Leben bestimmt und seine künstlerische Entwicklung beeinflußt. Seine Verurteilung und die Furcht vor der Rache des betrogenen Ehemannes scheinen ihn veranlaßt zu haben, Venedig zu verlassen; durch mehr als zwei Jahrzehnte lebte er fern von der Heimat in kleinen Orten der Mark Ancona, obgleich er sich auf seinen Bildern stets stolz „Venetus" bezeichnet. In dieser halb gezwungenen, halb freiwilligen Verbannung erhält er sich die alte venezianische Eigenart, verstärkt und verfeinert er sie und entwickelt

ganz ungestört seine eigenste malerische und dramatische Veranlagung. Selbst als er, von König Ferdinand von Neapel zum „eques laureatus“ ernannt, nach Venedig zurückkehrte — wo durch Antonellos Einfluß während dessen kurzem Aufenthalt die Ölmalerei der Niederländer zur Herrschaft gelangt war und zu einer wesentlichen Verfeinerung der Technik geführt hatte —, blieb er unbeirrt bei seiner alten Temperatechnik und wagte sich mit seinen, den Venezianern gewiß als altmodisch erscheinenden Altarwerken neben den gefeierten Tafeln eines Gian Bellini und Cima sehen zu lassen. Er hatte ein Recht dazu; war er auch nicht modern im Sinne dieser Künstler, so war seine Kunst nicht weniger charaktervoll, in malerischer Wirkung und im Ausdruck ebenso ergreifend.

Crivellis Figuren können herbe und selbst bizarr oder zierlich und preziös bis zur Geziertheit sein, aber sie sind stets voll Charakter und Empfindung. Seine alten Heiligen, die dem frommen Sinn der Zeit entsprechend in seinen Altartafeln für Ancona, Ascoli usw. den Hofstaat der Madonna zu bilden pflegen: die Hieronymus, Bonaventura, Bernhardin, Franz u. a., sind in Askese und Aufopferung abgemagerte, knorrige Gestalten, aber voll Leben und ergreifendem Ernst, neben denen Maria und die jugendliche Magdalena um so schlanker in der Bildung und zarter im Ausdruck, das Christkind und die musizierenden oder den Thron schmückenden Engel von echtem kindlichen Reiz und köstlicher Frische sind. Die Gewänder der Heiligen sind von den reichsten Stoffen und tiefen leuchtenden Farben, der Thron ist aus buntem Marmor und geschmückt mit dicken Girlanden von Früchten und Blumen, die Heiligenscheine und einzelne Schmuckstücke und Ornamente sind plastisch aufgesetzt und ein kräftiger Goldgrund mit reichem Muster oder der tiefblaue Himmel bildet den Hintergrund — alles das klingt zusammen in wahrhaft märchenhafter Farbenpracht, in der ihn kein anderer Maler des Quattrocento erreicht (Abb. 550). Neben solchen Wunderwerken stiller feierlicher Andacht stehen — als Predellen oder Lünetten darunter oder darüber angebracht — Darstellungen der Klage um den Leichnam des Herrn, in denen die ganze Gewalt der Leidenschaften, die das Zeitalter der Renaissance bewegten, zum stärksten, gelegentlich selbst wilden Ausdruck kommt (Abb. 551). Wie Magdalena ihr goldgelbes Haar zerzaust, Maria ohnmächtig zusammenbricht, Johannes seine Klage laut hinaustönen läßt und die Engelknaben bitterlich um den Leichnam, den sie stützen, weinen und schreien: das hat nur der eine Nicolo dell'Arca in seiner Grablegungsgruppe in der Madonna della Vita zu Bologna mit gleichem Naturalismus und gleicher packender Wucht zu schildern gewagt (Abb. 360). Was in dieser lebensgroßen Gruppe, die ihrer alten Bemalung beraubt ist, heute abschreckend auf uns wirkt, hat Crivelli durch die Tiefe und Pracht seiner Farben, durch die Ausstattung des marmornen Sarkophages mit prächtigen Girlanden zu mildern gewußt.

Neben solchen dramatischen Ausbrüchen stärkster Leidenschaft, wie sie kein anderer Venezianer, wie sie selbst ein Mantegna nicht gemalt hat,

stehen Bilder mit anmutigsten Motiven und zartester Empfindung, wie die „Magdalena“ in der Berliner Galerie oder die „Verkündigung“ in der National Gallery (Abb. 549), die den Blick in ein Frauengemach mit sauberster Ausstattung und den Ausblick in eine enge Straße Venedigs zeigt, wie sie selbst Carpaccio nicht getreuer und malerischer geschildert hat. Auch hier ist der Künstler stets auf ungemein starke plastische Wirkung bedacht, zeigt er uns die geschickt verkürzten Bauten, ja jede kleine Schachtel und Vase durch das kräftige Helldunkel, die starken Farben, den warmen bräunlichen Ton und das reichlich verwandte, dick aufgesetzte Gold in fast reliefhafter Wirkung. Alle solche Einzelheiten: die farbigen Marmortafeln, goldenen Schmuckstücke, die Blumen und Früchte, die Pfauen und kleineren Vögel, die die Darstellungen bald hier bald dort beleben, sind von einer Meisterschaft in der naturgetreuen Wiedergabe, von einem Geschmack in der Zusammenstellung, von einer Pracht der Farben, daß sie darin von den besten Blumen- und Stillebenmalern der Niederländer, von einem Snyders oder Jan Davidz de Heem nicht übertroffen werden. Und doch sind sie der Komposition, sind sie den Figuren untergeordnet und dienen nur dazu, diese zu heben. Auch in koloristischer Wirkung steht Crivelli unter den Malern des Quattrocento mit an erster Stelle. Sind Gian Bellini als Lyriker, Carpaccio als Epiker die Meister unter den Venezianern des 15. Jahrhunderts, so ist Crivelli der größte Dramatiker unter ihnen.

Während Crivelli als Eigenbrötler abseits in den kleinen Bergstädten der Mark Ancona seinen derben, kernigen und doch zugleich nervösen Stil ausbildete, hatte ein anderer, wesentlich älterer Venezianer Jacopo Bellini (gest. 1471) gleichfalls jung seine Vaterstadt verlassen und war als Gehilfe Gentiles aus Fabriano nach Florenz gegangen. Hier prägte sich ihm die neue Kunst vor allem nach ihren großen praktischen Fortschritten ein. Als er nach Venedig zurückkam, wußte er seine tüchtigen theoretischen Errungenschaften, namentlich in der Perspektive, in seiner Schule zu verwerten; die Vorlagen für diese sind in seinen sogenannten Skizzenbüchern im Louvre und im British Museum erhalten. Seine Hauptschüler sind seine beiden fast gleichaltrigen Söhne Gentile und Giovanni Bellini, denen sich in Padua auch der frühreife Schwiegersohn Andrea Mantegna anschloß.

In Giovanni Bellini findet die venezianische Malerei des Quattrocento ihren Vollender; er bestimmt ihre Entwicklung durch nahezu ein halbes Jahrhundert, bezeichnet ihren Höhepunkt und zugleich den Höhepunkt der malerischen Entwicklung der italienischen Malerei dieser Zeit überhaupt. Auf ihm baut sich die Kunst der größten koloristischen Meister, eines Giorgione und Tizian, auf. Im Gegensatz zu der seines Altersgenossen und Schwagers Andrea Mantegna war seine Ausbildung eine langsame; die Einflüsse, die er in sich aufnahm, waren sehr mannigfaltige, und doch hat er daraus seine Kunst völlig eigenartig entwickelt. Von seinem Vater Jacopo in kunsttheoretischen Übungen, wie wir sie aus dessen sorgfältigen, aber noch

befangenen und etwas trockenen Zeichnungen seiner Werkstattvorlagen kennen, gründlich vorbereitet, wurde er in Padua durch das Vorbild Donatellos und durch die neue Kunst Mantegnas mit der plastischen Form und Perspektive genau vertraut. Aus dieser Zeit seiner Jugendentwicklung stammt eine beträchtliche Zahl von Madonnen, anfangs noch herbe und eckig und auf Goldgrund oder schwarzem Hintergrund, später vor landschaftlicher Ferne (Abb. 560). Ihr folgt oder sie begleitet eine Reihe von Darstellungen der Beweinung Christi: zwei oder mehr Knabenengel, die den Leichnam des Herrn aufrecht halten und beweinen (Abb. 561 u. Tafel XXXVII); beides Motive, wie sie auch der junge Mantegna malte und wie die beiden Künstler sie in Donatellos Reliefs im Santo vorgebildet fanden. Anfang und Ende des großen Dramas Christi: die Madonnendarstellung in ihrer köstlichen Wiedergabe des Liebesspiels von Mutter und Kind, und als tragisches Gegenspiel die Klage harmloser Kinder um den ersten Toten, gehörten ja zu den frühesten Aufgaben, die sich die Renaissance in Florenz gestellt und in mannigfachster, unerreichter Weise gelöst hatte. Mantegna hat sie in seiner herben dramatischen, Bellini in ebenso ergreifender lyrischer Art gelöst. Diese zarte weibliche Auffassung, wie sie sich zum Teil schon in diesen Jugendwerken ausspricht, wird alsbald für Bellinis Werke maßgebend; sie wird durch ihn zugleich bestimmend für die venezianische Kunst der Renaissance überhaupt.

Daß der junge Künstler diese Richtung mit ihrer herben Formengebung und etwas trockenen Färbung, wie sie seine frühesten Arbeiten unter der Einwirkung Mantegnas meist zeigen, ganz überwand, dazu wirkte noch der Einfluß, den Antonello da Messina während seines kurzen Aufenthalts in Venedig von kaum mehr als zehn Monaten (1475/76) auf ihn ausübte, wesentlich mit. Antonello brachte die Eycksche Öltechnik nach Italien, deren verschmolzener Auftrag und farbige Leuchtkraft auf die Künstler wie eine Offenbarung wirkte. Gian Bellini, der schon vorher Versuche in der neuen Maltechnik gemacht hatte, hat sich Antonellos flüssigere, leuchtendere Malweise leicht angeeignet und seiner Auffassung entsprechend ausgestaltet. Während die leider verbrannte, um 1472 geschaffene, thronende Madonna in S. Giovanni e Paolo noch ganz in Tempera gemalt war, ist die große Krönung Mariä in Pesaro (um 1473) schon wesentlich in Öl gemalt. Nach dem Vorbild, das Donatello in seinem Hochaltar des Santo gegeben hatte, vereinigt er hier die Heiligen, welche die thronende Gottesmutter umgeben, und die bisher — wie selbst noch in Mantegnas früher Altartafel der Brera — jeder auf einer besonderen Tafel gemalt waren, in einer Komposition, läßt auch die Predella und Lünette fort und bringt dadurch seine Darstellung zu einheitlicher, großer Wirkung. Er erstrebt diese nicht in starker Bewegung oder dramatischer Erregung, sondern in ruhiger Haltung und stiller Andacht, wobei zugleich die schöne Bildung der Gestalten und ihrer Gewandung wie der koloristische Effekt am stärksten zur Geltung kommen. Unter einer Reihe solcher Altartafeln ist die frühe für S. Giobbe gemalte in der Akademie

schon durch die große Anordnung, vornehme Haltung der Figuren, die ein Menschenalter später entstandene in S. Zaccaria zugleich durch ihre leuchtenden Farben ausgezeichnet (Abb. 556). Wenn er, wie in dem herrlichen Altarbild der Sakristei der Frari von 1488, die Heiligen aus irgendeinem Grunde getrennt auf Seitentafeln darstellt (Abb. 558), so weiß er die Komposition doch durch den köstlichen, von ihm selbst entworfenen Rahmen, wie durch die Beleuchtung und das starke Helldunkel zu einer einheitlichen zu gestalten. Durch Bellini wird diese Darstellung der thronenden, von Heiligen umgebenen Madonna, die „Santa Conversazione", welche die Florentiner Künstler, die dramatischere Motive suchen, möglichst vermeiden, das beliebteste Motiv der venezianischen Kunst dieser Zeit; sowohl als hohe Altartafel in ganzen Figuren wie als Breitbild in Halbfiguren. Auch für letztere gab Gian Bellini das Vorbild, namentlich durch seine tief empfundene, auf dunklem Grund koloristisch besonders wirkungsvolle Madonna zwischen den Heiligen Katharina und Magdalena in der Akademie zu Venedig (Abb. 557)

Wie Mantegna, so hatte auch Gian Bellini als Hintergrund seiner Madonnenbilder schon früh die Landschaft eingeführt; das Vorbild Antonellos bewog auch ihn, seine Kompositionen, wie es dieser und die niederländischen Meister vor ihm taten, mitten in die Landschaft zu stellen und dieser dadurch seine besondere Aufmerksamkeit zuzuwenden. Er ist darin schließlich so weit gegangen, daß die Figuren nur als Staffage erscheinen, so daß er geradezu als der erste Landschaftsmaler Italiens bezeichnet werden darf. Bilder wie die späte Taufe Christi in Santa Corona zu Vicenza und die Heiligen Hieronymus und Christophorus in San Giovanni Crisostomo, vor allem aber der fast ein Menschenalter früher gemalte „hl. Franz in der Wildnis" im Besitz von Widener-Philadelphia (Abb. 562), das späte „Bacchanal" in derselben amerikanischen Sammlung und die „Madonna dell'Albero" in den Uffizien (Abb. 560) zeigen Landschaften von echt italienischem Charakter und von großem Stil; sie haben auch bereits eine ausgesprochene Stimmung, die dem Motiv der Darstellung entspricht. Gerade dadurch hat Bellini auf seine großen Schüler und darüber hinaus auf die ganze neuere Malerei am stärksten eingewirkt.

Durch seine allmähliche Vervollkommnung der Ölmalerei gelang es dem Künstler, auch den nackten Körper im Schmelz und in der Leuchtkraft der Oberfläche in einer, den Italienern ganz neuen, delikaten und koloristischen Art wiederzugeben. Dadurch sind Bilder wie die „Venus bei der Toilette" im Wiener Museum und wie die kleine „Venus auf der Weltkugel" in der Wiener Akademie die Vorbilder für Werke wie die „Schlafende Venus" Giorgiones geworden. Von ähnlicher Zartheit und von größter Vornehmheit der Erscheinung sind auch die wenigen Porträts, die Gian Bellini zugeschrieben werden dürfen, wie vor allem der Doge Grimani in der Londoner Galerie (Tafel XXXVIII).

Die stetige Entwicklung der venezianischen Malerei durch Gian Bellini seit dem Ende der sechziger Jahre findet eine eigenartige Förderung durch

einen fremden Künstler, der der Lagunenstadt nur einen kurzen Besuch abstattete, der aber von hervorragender Bedeutung wurde. Im August des Jahres 1475 erscheint ein Maler aus Sizilien, Antonello da Messina, in Venedig, wird hier mit der Anfertigung einer Altartafel der Madonna mit Heiligen für San Cassiano beauftragt und malt nebenbei Bildnisse, die solchen Anklang finden, daß ihn Galeazzo Maria Sforza im Anfang des folgenden Jahres nach Mailand beruft, um Porträts von ihm malen zu lassen. Er geht nach Venedig zurück (wenn er es überhaupt verlassen hat), malt die Altartafel fertig und ist bereits im November desselben Jahres wieder in Messina. Sein Aufenthalt in der Lagunenstadt hat also knapp ein Jahr gedauert, aber der Eindruck dieser kometenhaften Erscheinung hier (wenn er nicht schon früher in Venedig sich einmal länger aufgehalten haben sollte), das Aufsehen, das jene Tafel in San Cassiano und seine Bildnisse erregten, waren so groß, daß schon die Zeitgenossen sie als etwas Außerordentliches hervorheben. Jener Einfluß Antonellos auf die venezianische Malerei ist daher stets betont worden, ja man hat den Künstler regelmäßig unter den venezianischen Meistern aufgezählt, ehe man die Urkunden über seine Tätigkeit in Sizilien und Unteritalien kannte. Die Entdeckung dieser Dokumente, die zugleich zur Berücksichtigung von Werken des Künstlers oder seiner Richtung in seiner Heimat führte, ergibt zusammen mit den bezeichneten oder von altersher beglaubigten Werken ein sehr eigentümliches Bild des Künstlers. Das große Triptychon im Museum zu Messina von 1473 (noch auf Goldgrund) und die ähnliche Verkündigung aus dem folgenden Jahre im Museum zu Syrakus zeigen einen den besten spanischen Malern dieser Zeit verwandten, jedoch überlegenen Künstler, der die Ölfarben nach Art der Eyckschüler schon vollständig zu handhaben versteht und durch seine plastische Rundung und monumentale Ruhe eindrucksvoll wirkt. Ähnliche Vorzüge werden in höherem Maße noch das bald darauf in Venedig für San Cassiano begonnene Altarbild ausgezeichnet haben, das uns vielleicht in einem Gemälde der Wiener Akademie erhalten ist.

Einen weit größeren Eindruck als solche Bilder, die gegenüber den früheren, ihnen überlegenen Altartafeln eines Gian Bellini oder Bartolomeo Vivarini außer der Technik den Venezianer Malern nicht viel Neues sagten, müssen ihnen kleinere Bilder Antonellos gemacht haben, wie der „Christus an der Säule“ (von 1465, in der Londoner National Gallery) und die „Maria am Betpult“ (in der Münchner Pinakothek), vor allem der miniaturartig feine „Hieronymus im Studierzimmer“ in der National Gallery (Abb. 564) und seine Bildnisse. Porträts von solcher Treue und Kraft der Charakteristik, von solch malerischer Wiedergabe bei Schärfe der Zeichnung, starker Färbung und leuchtendem Ton, wie die kleinen Brustbilder Antonellos, deren er jetzt in Venedig nebenher eine ganze Reihe anfertigte, hatte in Italien noch niemand gemalt (Abb. 566, Tafel XXXIX). Den auch in Italien vielbewunderten Bildnissen eines Jan van Eyck und Roger, seiner Vorbilder,

standen sie in unbestechlicher Lebenswahrheit, Sicherheit der Zeichnung und Feinheit der Ausführung in der gleichen Öltechnik ganz nahe, übertrafen sie aber an monumentaler Wirkung und Geschmack. Von ihnen haben sämtliche Venezianer Maler, haben selbst ein Gian Bellini und Andrea Solario gelernt, nicht nur in der vollkommenen Handhabung der Öltechnik. Aber auch auf Antonello hat der kurze Aufenthalt in Venedig stark eingewirkt. Von dem überraschenden Eindruck, den auf den Künstler die Architektur Venedigs machte, gibt der herrliche „Sebastian" der Dresdener Galerie das beste Zeugnis (Abb. 565). Der „Tote Christus von Engeln im Sarkophag aufrecht gehalten" im Museo Correr erscheint in ähnlicher Weise von Bellinis älteren Pietà-Darstellungen beeinflußt, wie seine beiden kleinen Kompositionen der „Beweinung unter dem Kreuz", von denen die eine (im Museum zu Antwerpen, Abb. 567) aus dem Jahre seines Aufenthalts in Venedig, die andere zwei Jahre später datiert, von Bellinis gleichen früheren Darstellungen im Museo Correr und in der Galerie zu Boston abhängig erscheinen. Von diesen beiden unter sich naheverwandten Darstellungen ist namentlich die jüngere in der National Gallery beachtenswert dadurch, daß hier der Meister sich im Aufbau und in der Schilderung von Jerusalem (als südfranzösische Feste) eng an altertümliche Vorbilder des gleichen Motivs aus der Schule von Avignon anschließt — ein Hinweis darauf, daß seine Kunst und die der älteren süditalienischen Malerei überhaupt von hier die ersten Eindrücke empfing, ehe niederländische Gemälde und Maler sie bestimmten.

Zur Erklärung der malerischen Richtung, welche die venezianische Kunst in den letzten Jahrzehnten des Quattrocento einschlug, hat man mit Recht auf den starken Einfluß des Orients auf Venedig hingewiesen. Nicht der Duft des Wattenmeeres, der die Inselstadt zu allen Jahres- und Tageszeiten in immer neuen Stimmungen erscheinen läßt, hat die venezianischen Maler auf die Feinheiten der Zusammenstimmung und Abtönung der Farben geführt — erst ein Canale, ein Guardi entdeckten diese Reize und haben sie durch ihre malerischen Ansichten Venedigs auch unserem modernen Auge verständlich gemacht —, der Sinn für die malerische Wirkung der Farben wurde bei den Venezianern vor allem geweckt durch die Farbenpracht der Landschaft und ihrer Bewohner in den Kolonien und Faktoreien des Ostens. Die Kämpfe mit den Türken, die schließlich zur Eroberung von Konstantinopel führten, störten dieses Verhältnis nur vorübergehend; auf die Dauer verstärkten sie noch die Einwirkung des Ostens auf Venedig, zumal seit der große Sultan Muhamed II. eine Verständigung mit der Weltstadt anstrebte. Er suchte sie selbst auf kulturellem Gebiet; auf seine Bitte sandte der Senat im Jahre 1479 seine „besten Künstler", den Maler Gentile Bellini und den Bildhauer Bellano, nach Konstantinopel, um dort einen Begriff von der Blüte der venezianischen Kunst zu geben. Wie stark die Sonne des Ostens, die helle Farbigkeit des ganzen Lebens auf Bellini wirkten, verraten seine späteren Gemälde (Abb. 553), die großen Darstellungen der Wunder

des hl. Kreuzes in der Akademie zu Venedig, im Louvre und in der Brera. Gentiles frühere Bilder sind noch herb und trocken. Sein nüchterner Realismus kommt aber vorteilhaft in seinen Bildnissen zur Geltung, namentlich in dem der Caterina Cornaro (um 1510, Budapest, Abb. 554). Die gleiche starke Beeinflussung vom Orient hat man bei einem etwa zwei Jahrzehnte jüngeren Künstler Venedigs angenommen, bei Vittore Carpaccio (um 1455 bis 1525), den man sogar zum Begleiter Bellinis auf der Fahrt nach Konstantinopel hat machen wollen. Glaubte man schon aus seinem Namen auf seine Abkunft aus der slawischen Ostküste der Adria schließen zu können, so schienen auch seine Bilder durch die Bauten und die Kostüme mancher Figuren auf seinen Aufenthalt im Orient hinzuweisen. Doch Carpaccio war der Sproß einer rein stadtvenezianischen Familie; wir wissen nicht, daß er über Istrien hinausgekommen ist, und die Bauten und Gewänder, die auf seine Bekanntschaft mit Jerusalem und dem Osten hinzudeuten scheinen, sind vielmehr den Zeichnungen Reuwigs in dem 1486 erschienenen Werke von Breidenbach frei entlehnt. Was Carpaccio uns vom Orient zeigt, hat er namentlich von hier oder von Gentiles Bildern und Zeichnungen abgesehen; der sonnige, farbenfrohe Schein seiner Bilder, der an den Orient erinnert, ist aber schon rein venezianische Kunst, ist seine eigenste Kunst.

Vittore Carpaccio hat sich redlich bemüht, seinen biblischen Motiven und Heiligengeschichten nach Ort und Zeit ein möglichst getreues Kolorit zu geben, wie es seine Zeit, wie er selbst es sich dachte; aber die gelegentlich angebrachten Bauten, Modelle und Kostümstücke, ein paar antike Reliefs oder Inschriften, die er alle phantastisch aus- und umgestaltete, geben seinen Darstellungen doch keineswegs die Wirkung eines historischen Mummenschanzes, wie sie die meisten biblischen Bilder des 19. Jahrhunderts hervorbringen: dank dem naiven Wirklichkeitssinn des Quattrocento bieten seine Gemälde vielmehr eine lebensvolle Darstellung des gewählten Motivs, indem der Künstler es mitten in die eigene Zeit, in das aktuelle Leben Venedigs hineinsetzt. In den Darstellungen aus dem Leben der Heiligen hat uns Carpaccio, stärker als alle anderen Künstler Venedigs, naiv und ungewollt das anziehendste Bild vom eigenen Land und von seiner Heimatstadt gegeben.

Während die Brüder Bellini und andere gleichzeitige Maler Venedigs den Dogenpalast mit ihren großen historischen Gemälden ausschmückten, die der verhängnisvolle Brand des Jahres 1577 mitsamt den Meisterwerken Giorgiones und Tizians vernichtete, hat Carpaccio für die reichen Brüderschaften Venedigs ihre „Scuole" mit den Darstellungen aus dem Leben ihrer Schutzheiligen geschmückt, die uns zum Glück erhalten sind, und uns von Venedig zur Zeit seiner größten Blüte ein Bild von solcher Fülle und Pracht entwerfen, wie wir es von keinem Lande und keiner Zeit sonst besitzen. Die neun großen Bilder mit den Darstellungen aus dem Leben der hl. Ursula, die der Künstler für die Scuola di Sant'Orsola malte, und die zusammen mit dem „Kreuzeswunder" aus der Scuola di San Giovanni

Evangelista heute den schönsten Schmuck der Akademie von Venedig bilden, die Darstellungen aus dem Leben des Apostels Matthäus, der hl. Georg und Hieronymus in der Scuola degli Schiavoni, die Bilder mit der Marienlegende, die aus der Scuola degli Albanesi, und die Darstellung der Stephanslegende, die aus der Scuola di San Stefano in die verschiedensten Galerien gewandert sind, bieten das bunteste, malerischste Bild Venedigs vom Ende des fünfzehnten Jahrhunderts. In die Darstellungen aus dem Leben der Schutzheiligen aller dieser Brüderschaften mischt der Künstler nicht nur die Porträts ihrer angesehensten Mitglieder, zum Teil mit ihren Verwandten (wie es ja auch die Florentiner und umbrischen Maler gleichzeitig in ihren Fresken tun), er gibt sie zugleich in ihren venezianischen Trachten, gibt in den Bauten wie in der Landschaft ein phantasievolles, farbenstrotzendes Bild von Venedig.

Carpaccio ist der Chronist mit dem Pinsel aus Venedigs großer Zeit. Er erzählt mit epischer Breite und entwickelt die Begebenheiten in ruhigem, schlichtem Ton, ohne besondere Erregung, aber er belebt sie durch eine solche Fülle von charakteristischen Einzelheiten aus seiner Umgebung, daß seine Gemälde wie venezianische Sittenbilder großen Stils und vornehmster Aufmachung erscheinen. Wenn Carpaccio im Ursulazyklus erzählt, wie König Maurus die Gesandten empfängt, so gibt er uns darin ein Bild von dem Empfang einer vornehmen Gesandtschaft durch den Senat Venedigs, mit einem Ausblick auf die Kanäle (Abb. 569). In der „Abmeldung der Gesandten" führt er uns in einen echt venezianischen Prachtbau des damals modernsten Stils, dessen Wände mit buntem Marmor ausgelegt sind; und in dem Schreiber zur Seite, dem ein vornehmer Jüngling einen Brief diktiert, haben wir einen Ratsschreiber der Stadt Venedig vor uns. Die Schilderung von der Aufbahrung der Heiligen gibt das farbenprächtigste Bild von der pomphaften Begräbnisfeier einer Dogaressa (Abb. 568). In der „Verkündigung der Botschaft an Ursula" zeigt uns der Maler den Wohn- und Schlafraum einer vornehmen Venezianerin mit seiner reichen Ausstattung (Tafel XL). In der „Mitteilung des Heiratsantrags an die junge Tochter" malt er als Gegenstück dazu das kleinere, einfachere Schlafgemach des Königs mit seinem Baldachinbett und dem byzantinischen Madonnen-Tabernakel zur Seite nach echt venezianischer Art. Ein anderes Bild aus dem schlichteren Frauengemach eines venezianischen Bürgerhauses gibt Carpaccio in seiner Darstellung der „Geburt Mariä" in Bergamo, wo wir aus der behaglichen Stube mit dem Bett im Alkoven in die Küche und ihre Vorräume blicken. Wieder ein anderes Bild des venezianischen Heims führt uns der Künstler auf seinem „Hieronymus im Studierzimmer" vor, dem einzigartigen, würdigen Gegenstück zu Dürers einfacherem „Hieronymus im Gehäus" (Abb. 570). Er schildert uns darin den Arbeitsraum und die Privatkapelle eines vornehmen venezianischen Kirchenfürsten in ihrer reichen Ausstattung mit wenigen prächtigen Möbeln, zahlreichen Büchern, astronomischen Geräten, Bronzestatuetten,

Majoliken und allerlei kleinen, geschmackvoll gearbeiteten Gebrauchsgegenständen, welche die über dem grünen Wandstoff umlaufenden Börde füllen — ein sonniges, farbenfrohes Bild vom Schaffensraum eines der reichen Gelehrten in der venezianischen Universitätsstadt Padua, dem Hauptplatz von Wissenschaft und Forschung zur Zeit Carpaccios. Und wie köstlich weiß der Meister auch für die andere Seite der venezianischen Gesellschaft, die kampf- und sportlustige Jugend Venedigs, seine Bilder mit der Georgslegende als phantastisches Abenteuer auszugestalten, wie es sich der junge venezianische Nobile für seine Orientfahrten als angehender Handelsmann erträumte. Wieder ein anderes lebensvolles Bild aus dem Dasein des venezianischen Kaufmanns bietet uns der Künstler in der „Abberufung des Matthäus", indem er uns in eine Wechselstube mit ihrer bunten Ausstattung führt, die ihre Auslage nach der Straße hat (Abb. 571). Aber neben allen diesen prächtigen Bildern aus dem Leben der venezianischen oberen Tausend führt uns der Künstler auch derbe Gegenbilder aus dem Treiben der unteren Stände vor: jenes merkwürdige Bild mit den stumpfsinnigen Kurtisanen auf dem Dach ihres Hauses (Abb. 572) oder jene Darstellung aus dem Klosterleben Venedigs auf einem der Hieronymusbilder der Scuola degli Schiavoni.

Wo Carpaccio keine Innenräume schildert, in denen er in sonniger Wirkung und anheimelnder Empfindung schon fast mit einem Pieter de Hooch wetteifert, stellt er seine Darstellungen mitten in die Landschaft; bald gibt er enggeschlossene Architekturbilder, bald freie Landschaftsbilder mit bunt darüber ausgestreuten Bauten. Wie er in seiner koloristischen Farbengebung und warmen Beleuchtung schon das Herannahen der großen Zeit eines Giorgione und Tizian ahnen läßt, so strebt er auch in der Komposition und im Aufbau seiner späteren Altartafeln nach Befreiung von den Fesseln und der Gebundenheit der Frührenaissance. Er sucht sie in immer neuer Art anzuordnen; einmal sogar, auf dem großen Altarbild von San Vitale in Venedig, läßt er den Schutzheiligen der Kirche hoch zu Roß und die übrigen Heiligen hoch über ihm auf einer Rampe wie Zuschauer erscheinen. In der „Aufbahrung Christi" im Kaiser-Friedrich-Museum sind die einzelnen Figuren und Gruppen weit verstreut über die phantastische Landschaft, in der der Leichnam des Herrn einsam vorn auf einem Marmortische ruht. In der „Heiligen Familie", dem letzten bekannten Werk des Meisters (um 1523, im Museum zu Caen), sind die Figuren schon, wie bei Palma und Tizian und gewiß auch unter ihrem Einfluß, als „Santa Conversazione" in die Landschaft hineingestellt. Aber was jene jungen Künstler meisterhaft lösten, ein einheitliches Bild daraus zu gestalten, gelingt dem alten Meister noch nicht; unter den reichen, auf das sorgfältigste durchgebildeten Einzelheiten verlieren sich die Figuren, tritt die Handlung zurück, wirkt die Komposition verzettelt.

Carpaccios großes Talent kommt voll nur in seinen erzählenden Bildern zur Geltung. Hier fällt seine leicht etwas zu nüchterne Sachlichkeit, sein

Mangel an Handlung und dramatischer Belebung nicht störend auf, erhöht vielmehr die Wirkung der schlichten, breiten Erzählung mit ihrer novellistischen Kleinmalerei. Selbst die gleichmäßige Ruhe und Einförmigkeit im Ausdruck, wie sie einzelne Bilder und namentlich die Zeichnungen des Künstlers zuweilen unangenehm empfinden lassen, kommt dem zugute. Hat er doch seine Gemälde aufs fleißigste, ja fast pedantisch vorbereitet. Diesem Umstand verdanken wir, daß uns von ihm fast ebensoviel Zeichnungen erhalten sind wie von allen gleichzeitigen venezianischen Malern zusammen (vgl. Taf. XLI). Auf grünlich grundiertem Papier skizziert er zunächst flüchtig die Kompositionen oder, bei reichen Kompositionen, Teile derselben. Dann zeichnet er sorgfältig mit Tusche die Figuren und namentlich die Köpfe, einzeln oder in Gruppen, und setzt die Lichter leicht mit weißer Kreide auf. Auch seine Malweise hat den gleichen Charakter durch die sorgfältig aufgetragenen trockenen Farben und die gleichmäßige Durchbildung bis in alle zahlreichen Einzelheiten, wie es der schlicht referierenden Art seiner Erzählung und Charakteristik entspricht. Wieweit diese klassische Sachlichkeit, seine einfach berichtende Schilderung geht, zeigt am stärksten das schon erwähnte Bild mit den beiden „venezianischen Kurtisanen", die auf dem Dache ihres Hauses sich die freie Zeit durch müßiges Spiel mit ihren Hunden und bunten Vögeln vertreiben. Nicht eine Spur von Sinnlichkeit oder gar von dekadenter Menschenliebe, wie sie die neuere Kunst in ein solches Motiv hineingelegt hätte, spricht aus diesen fetten Maschinen. Dieselbe Fülle von charakteristischem Beiwerk, das diese beiden Dirnen umgibt, finden wir auch in dem einzigen für den Meister gesicherten Porträt, einzigartig als Bildnis des Quattrocento überhaupt (Abb. 573). Ein vornehmer venezianischer Kavalier hat sich hier von Carpaccio auf seiner Campagna nahe am Meer darstellen lassen. Als Naturschwärmer zeigt ihn der Künstler in den Sträuchern und bunten Blumen, durch die er schreitet; als leidenschaftlichen Jäger in den Hunden um ihn und in dem Wild, das die Landschaft belebt; als reisigen Kriegsmann, wie er im Hintergrunde aus dem Marstall seiner Villa in voller Rüstung zum Meeresstrande hinunterreitet. Jede Pflanze auf diesem eigenartigen Bilde können wir benennen, jedes Tier ist mit fast wissenschaftlicher Treue wiedergegeben; und doch kommt der Dargestellte in der Fülle dieser köstlichen Einzelheiten voll zur Erscheinung. Auch die Färbung verrät hier, wie auf allen Bildern Carpaccios, die gleiche Freude an Reichtum und Mannigfaltigkeit, aber vor Buntheit bewahrt sie der Künstler durch den trockenen Auftrag und den lichten Ton seiner Farben. Das gibt seinen Gemälden bei allem Farbenreichtum eine Helligkeit, die ihn schon als einen Vorläufer des Pleinair erscheinen läßt, die ihn seinem fast drei Jahrhunderte jüngeren Landsmann Francesco Guardi nähert. Der Vereinigung dieser reichen, hell getönten Farben mit dem leichten Erzählertalent und der blühenden Phantasie verdanken die Gemälde ihre eigentümlich heitere und anmutige Wirkung, die sie vor allen anderen Bildern des Quattrocento aus-

zeichnet. Sie geben ihnen den Vorzug vor den Kompositionen eines Benozzo Gozzoli, der ihm unter allen Florentinern in der Wiedergabe lebensvoller Zeitbilder am nächsten steht, aber ihm infolge seiner plastischen Bildung und Häufung der Figuren an malerischem Reiz nicht gleichkommt.

Die Vervollkommnung in der Kunstfertigkeit und die außerordentlichen Aufgaben, die der venezianische Staat wie die Genossenschaften und Kirchen an die Maler stellten, führte der Stadt eine Schar von mehr oder weniger begabten Schülern, namentlich aus der Werkstatt der beiden Bellini zu, die bei der allgemeinen Freude an der Kunst kaum imstande waren, alle Anforderungen des Publikums zu befriedigen. Gehoben durch die allgemeine Begeisterung für die Kunst, wie sie um die Wende des Jahrhunderts in Venedig herrschte, haben die zahlreichen kleinen Talente unter den Malern Venedigs neben der Beschäftigung als Gehilfen der Meister bei ihren bedeutenden Aufgaben eine Fülle von größeren und kleineren Andachtsbildern und eine Anzahl Bildnisse gemalt, die trotz dem mäßigeren absoluten Kunstwert doch den hellen Farbenglanz und die liebenswürdige Heiterkeit der Auffassung ihrer großen Meister ausstrahlen und den Duft jener köstlichen ersten Blüte der venezianischen Malerei verbreiten helfen.

Durch Jahrzehnte beherrscht die Kunst Gian Bellinis die Malerei der ganzen „terra ferma“ Venedigs bis ins Friaul, in die Mark Ancona und über Verona bis Bergamo und Cremona. Der Meister bleibt stets der Mittelpunkt und die Schüler aus der Provinz arbeiten zeitweise oder dauernd unter oder neben ihm; sie erhalten sich aber unter seinem Einfluß doch meist so selbständig, daß jede Lokalschule, jeder einzelne Meister eigenen Charakter und besonderen Reiz haben. Wohl keine andere Schule hat so lange und so ausgedehnt sich in Wirksamkeit und Blüte erhalten, hat einen so einheitlichen Stil und eine so starke lokale Eigenart entwickelt und bewahrt, hat eine so große Zahl tüchtiger Maler hervorgebracht wie die venezianische Schule unter dem Einfluß des Giovanni Bellini. Unter diesen Nachfolgern sind jedoch verschiedene, die daneben noch ihre eigene Note haben und die in einzelnen Werken jenen Großen ganz nahe kommen; Künstler aus dem weiten Gebiet, das Venedig in ganz Oberitalien seiner Herrschaft allmählich unterworfen und mit seiner Kultur durchdrungen hatte; eigenartig kommt bei ihnen der lokale Charakter wieder zum Vorschein und verleiht diesen Künstlern ihr besonderes Interesse.

Unter den Stadtvenezianern hat ein Marco Marziale als Schüler Gentiles in seinen seltenen biblischen Darstellungen bei herben Formen und starken Farben den Reiz einer naiven Erzählung aus dem Orient, der die Phantasie der Venezianer damals so lebhaft anregte (Abb. 574). Ein Marco Basaiti gibt in seinen beiden Darstellungen der „Berufung der Söhne Zebedäi“ (Abb. 576) und im „Ölberg“ schon fast reine, wirkungsvolle Landschaftsbilder. Benedetto Diana führt in seiner Madonna mit Heiligen in der Akademie zu Venedig ganz naiv zwei weibliche Heilige als rassige

Dirnen ohne jeden Heiligentypus vor (Abb. 575). Bedeutender noch und eigenartiger als diese geborenen Venezianer sind aber die Maler aus der „terra ferma“ Venedigs. Voran Gian Bellinis anmutigster Nachfolger Giovanni Battista Cima aus Conegliano, einem Städtchen, dessen malerische Ansicht mit dem Kastell Colalto dahinter er so oft in seinen landschaftlichen Hintergründen anbringt. Seine Altartafeln der thronenden Madonna mit Heiligen sind von einer Anmut der Gestalten, von einer Ruhe und Vornehmheit der Haltung und des Aufbaus, von einer plastischen Rundung, von einem Reichtum und einer Leuchtkraft der harmonischen Farben, die einem Gian Bellini kaum nachstehen, während seine selteneren Bilder erzählenden Charakters von Gentiles Darstellungen aus dem Orient beeinflußt sind, aber monumentalere Anordnung und prächtigere Färbung zeigen (Abb. 577, 578). Lichter und bunter, schon von Giorgione und Palma stark beeinflußt sind Vincenzo Catenas hellfarbige Bilder (Abb. 582); besonders tüchtig einzelne seiner frühen Bildnisse (Abb. 581). Ebenso bedeutend und noch eigenartiger und monumentaler erscheint der Hauptmeister von Vicenza, Bartolomeo Montagna, dessen stattliche Altartafeln in der Art des Gian Bellini aufgebaut sind, während seine herbere Formengebung von Mantegna beeinflußt ist, während die tiefe kräftige Färbung aber ganz eigenartig erscheint (Abb. 579, 580). Ein jüngerer Vicentiner Landsmann, Giovanni Buonconsigli zeigt neben Montagna mehr die zartere Auffassung, ruhige Haltung und prächtige tiefe Färbung, wie wir sie an Cimas Bildern bewundern, jedoch bei stärkerem Effekt und weniger abgewogener Zeichnung und Komposition. Seine „Klage um den toten Christus“ in der Galerie zu Vicenza, noch in dem herrlichen Originalrahmen, gehört zu den wirkungsvollsten und ergreifendsten Bildern der ganzen Bellini-Schule (Abb. 584).

Wie weit sich Bellinis Vorbild bis in die Lombardei hinein auslebt, zeigen die Lokalschulen von Bergamo unter Previtalis und von Cremona unter B. Boccaccinos Führung. Die „Santa Conversazione“ des letzteren gehört zu den anmutigsten Bildern der Akademie von Venedig (Abb. 583). Den gleichen starken Einfluß Bellinis zeigen auch die Schulen von Ravenna und den Marken. Auch die wesentlich bedeutendere und selbständigere Schule von Verona kann den starken Einfluß des großen Venezianer Meisters nicht verleugnen, obgleich sie sich, dem Beispiel ihres Pisanello folgend, bis ins sechzehnte Jahrhundert spröde von Venedig fernhält, dem sie die Vernichtung ihrer Freiheit und Größe nicht verzeihen kann. Die Altartafeln eines Francesco Morone (Abb. 585) und eines Girolamo dai Libri (Abb. 586, 587) teilen die ruhige Feierlichkeit im Aufbau mit den Kompositionen von Gian Bellini; in der tief gestimmten Färbung mit dem eigentümlichen tonangebenden Orangegelb zeigen sie eine eigene koloristische Note, die noch in Paolo Veroneses Werken nachklingt, in dessen kolossalen dekorativen Wand- und Deckenmalereien die große monumentale Kunst Veronas im 14. und 15. Jahrhundert in ganz neuer Art wieder zum Durchbruch kommt.

Von der Entwicklung des Kunstgewerbes in Venedig während des 15. Jahrhunderts gewinnen wir durch vereinzelte Arbeiten — leider sind sie nur sehr spärlich noch vorhanden, aber wir können ohne Bedenken die verwandten, reichlich erhaltenen Werke des frühen Cinquecento als Ergänzung heranziehen — und dank archivalischen Notizen, namentlich den sehr sorgfältigen Nachlaßinventaren, doch eine allgemeine Vorstellung, die aus einzelnen Darstellungen von Innenräumen auf Gemälden vervollständigt wird. Sie ergibt ein sehr interessantes Bild, das wesentlich verschieden ist von dem Entwicklungsbilde des Kunstgewerbes im übrigen Italien. Besonders charakteristisch ist die starke Abhängigkeit von der Kunst des Ostens, namentlich vom islamischen Handwerk, für einzelne Gattungen auch vom nordischen, namentlich deutschen Kunsthandwerk. Bezeichnend ist andererseits, daß die Einrichtung der Wohnräume bis gegen den Ausgang des Jahrhunderts eine einfache und beschränkte war, daß namentlich jede Beengung des spärlichen Raumes durch Möbel möglichst vermieden werden mußte (Abb. 555; Mansuetis Bild gibt den Hauptraum eines venezianischen Palastes bei einem Fest wieder). Es fehlt daher dem Kunstgewerbe Venedigs, auch als es seit der Mitte des Quattrocento sich stärker und eigenartig zu entfalten begann, jede Richtung auf monumentale, architektonische Wirkung; vielmehr beschränkt es sich auf Kleinschmuck aller Art, entsprechend dem Charakter der gleichzeitigen Architektur und Plastik des Jahrhunderts. Wie diese in ihrem mosaikartigen Aufbau aus vielen malerisch zusammengesetzten Stücken selbst bei großen Bauten und Bildwerken ihr Vorbild in der islamischen Kunst haben, so verdankt die gesamte venezianische Kunst ihre koloristische Entwicklung und ihre intime, farbenprächtige Erscheinung nicht am wenigsten dem Einfluß der orientalischen Kunst.

Die venezianischen Kaufleute — und wer war damals in Venedig nicht Kaufmann im weiteren Sinn! — reisten mehr nach und im Orient als sie in Europa herumkamen, ja sie lebten in großer Zahl in ihren Kolonien am östlichen Mittelmeer und in den türkischen Städten. Es ist daher begreiflich, daß die Schiffe Venedigs von den Erzeugnissen des blühenden moslimischen Handwerks aus dem Osten mit zurückbrachten, was für die eigenen Bedürfnisse geeignet und preiswert war. Gewisse kunstgewerbliche Erzeugnisse lieferte der Orient so ausgezeichnet und so billig, daß sie in Venedig allgemein eingeführt oder durch mohammedanische, in Venedig ansässige Arbeiter gefertigt wurden, ohne daß der ohnmächtige Versuch gemacht wäre, sie in Venedig selbst nachzubilden. Dies gilt namentlich von Teppichen, die jeder einigermaßen wohlhabende Mann, die jede Kirche in Venedig in größerer Zahl besaß. Es gilt in ähnlicher Weise von Metallwaren, namentlich von den kostbaren, mit Silber eingelegten Bronzegefäßen und Geräten, der sogenannten Mosulware: den Becken, Schüsseln, Näpfen, Vasen, Weihrauchbüchsen, Tintenfässern, Handwärmern, Kandelabern, Waffen usf. Andere kunstgewerbliche Arbeiten, namentlich Fayencen, Glaswaren, Leder-

arbeiten und kostbare Stoffe in Seide und Sammet, die man seit dem Mittelalter gleichfalls aus dem islamischen Orient, das Porzellan durch Zwischenhandel selbst aus China bezogen hatte, lernte man allmählich nach diesen Vorbildern auch in Venedig herstellen. Dadurch erscheinen wesentliche Teile des venezianischen Kunsthandwerkes im ganzen Quattrocento und länger von diesen moslimischen Vorbildern bestimmt oder doch beeinflußt, aber sie erhalten dabei ihren eigenartigen, reizvollen Stil, dessen Entwicklung wir in noch erhaltenen Arbeiten bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts zurückverfolgen können.

Wie in der hohen Kunst, so hat auch im Kunsthandwerk verhältnismäßig spät eine regere selbständige Ausübung eingesetzt; selbst die uralte Glasfabrikation in Venedig und namentlich in Murano scheint doch erst damals eine echt künstlerische Ausbildung erhalten zu haben (Abb. 588). Die Wucht und Kraft der neuen Renaissance-Bewegung bekundet sich auch in Venedig, und hier ganz besonders durch die Eigenartigkeit dieser neuen Industriezweige. Zwar ist nicht nur die Technik, sondern auch der Dekor in den venezianischen Arbeiten in Glas, Leder und Email vielfach den islamischen Vorbildern nachgeschaffen, aber sie zeigen auch dann von vornherein den grundverschiedenen westeuropäischen Charakter in den Formen wie in den Ornamenten. Dieser bekundet sich in Venedig durchaus malerisch in der hellen Farbigkeit und reichen Verwendung von Gold wie in der Mannigfaltigkeit der feinen bewegten Formen, die den eigenen Bedürfnissen entsprachen. Früher noch und gründlicher hatte die Seiden- und dann die Samtweberei in Venedig eine selbständige Entwicklung erfahren; wohl schon seit etwa 1300, als unter der Mongolenherrschaft auch Vorderasien stark von chinesischen Vorbildern beeinflußt wurde, die in Venedig namentlich auch durch die dem Renaissancegefühl widersprechende Schrägstellung der Muster bis in die Hochrenaissance noch nachwirkten. Infolge der Niederwerfung Luccas durch Florenz im Anfang des Quattrocento war die blühende Seidenweberei von Lucca auf Florenz übergegangen, hatte aber gleichzeitig auch in Venedig diese alte Industrie einen neuen Aufschwung genommen; Brokate und Samte, wie sie aus den Werkstätten von Venedig und Florenz im Quattrocento in unabsehbarer Fülle von Mustern und Farben hervorgingen, sind das Prächtigste, was diese Kunst überhaupt hervorgebracht hat. Eine klare Grenze zwischen dem Anteil der beiden Städte, neben denen auch noch andere Plätze in Italien blühende Werkstätten hatten, ist noch nicht gezogen; doch dürfen wir nach dem allgemeinen Charakter der Kunst in Toskana und im Veneto mit Wahrscheinlichkeit annehmen, daß die mannigfaltigeren und zierlicheren, die malerisch besonders fein empfundenen, farbenfröhlicheren Muster in Venedig entstanden sind. Namentlich gilt dies für die köstlichen Stoffe mit zartem, sahnefarbenem Grund.

In den großen Museen, in denen die Schätze des italienischen Kunsthandwerks des Quattrocento besonders aufgespeichert sind, muß es auf-

fallen, daß Venedig in einem der sonst so reich und mannigfaltig vertretenen Kunstgebiete so gut wie völlig fehlt, in der Keramik; denn die Halbmajoliken mit eingeritztem Dekor, die sogenannten Sgrafitti, deren Vorbilder die Fayencen der Mameluckenzeit sind, entstanden nicht in Venedig, sondern in der terra ferma: in Padua, Mantua, Ferrara usf., und tragen in ihrer Dekoration den ausgesprochen trockenen plastischen Charakter dieser Gegenden. Daneben arbeiteten in Venedig einzelne fremde Majolikenkünstler, namentlich wahrscheinlich Faentiner, deren Vasen man auf den Bildern Carpaccios sieht. Als rein venezianisch gelten dagegen mit Recht die mit Blau auf weißem Grund mit zierlichen Arabesken dekorierten Majoliken, meist größere (gewöhnlich mit Wappen süddeutscher Familien versehene) Teller, die nicht über das Jahr 1500 zurückreichen und nur ein paar Jahrzehnte lang gearbeitet zu sein scheinen. Sie werden in den Urkunden wegen ihres Dekors „alla damascena" oder „alla porcellana" genannt; letzteres mit dem gleichen Recht, da augenscheinlich chinesisches Porzellan der Zeit, damals in Venedig sehr gesucht, für Farbe und Technik das unerreichte Vorbild dafür war. Finden wir doch gleichzeitig auch in Florenz Fayencen mit einem hellen Scherben und zierlichem, blauem Arabeskendekor auf weißem Grund. Offenbar bemühte man sich hier wie dort aufs äußerste, an Stelle der zerbrechlicheren Fayence das Porzellan zu setzen und dafür das Geheimnis seiner Fabrikation zu finden; dies gelang erst fünfzig Jahre später in Florenz, freilich in unbefriedigender, allzu kostspieliger Weise, so daß hier die neue Technik bald aufgegeben wurde.

Gleichzeitig mit diesen eigenartigen venezianischen Majoliken und gewissermaßen in Konkurrenz damit entstand eine andere auf Venedig, und hier auf wenige Jahrzehnte beschränkte Kunstgattung, die kupfergetriebenen Gefäße, namentlich Schüsseln und Kannen, die mit opakem Email von verschiedenen Farben bedeckt und dann in Gold mit zierlichen Arabesken dekoriert wurden (Abb. 589). Sie waren dem Venezianer neben jenen Majolikaschüsseln, den Mosul-Gefäßen und deutschen Goldschmiedearbeiten der Ersatz für Gefäße der eigenen Goldschmiedewerkstätten, die sich neben der Herstellung von Schmuck im wesentlichen auf die blechartig getriebenen, verständnislosen Nachahmungen nach älterem gotischen Kirchengerät beschränkten, wie sie namentlich der Schatz des Santo in Padua in großer Zahl enthält. Als nüchterne, praktische Kaufleute erwiesen sich die Venezianer auch dadurch, daß sie nur diejenigen Handwerke eifrig betrieben, die ihnen reichen Gewinn versprachen. Wie sie daher Fußteppiche, eingelegte Metallwaren, Porzellan, Leder u. a. vom Orient bezogen, so nutzten sie auch die Fertigkeit ihrer Nachbarn nördlich der Alpen aus für andere Zweige des Handwerks, die diese gut und billig lieferten. Wie für die Silberkannen und Schüsseln, deren gebuckelte Formen sie geschickt ihren eigenen Industrien in Glas, Email und Majolika anpaßten, so waren die Deutschen (Nürnberg) auch die Lieferanten billiger Messingwaren für die Venezianer; von den Niederländern erhielten sie die

kostbaren Wandteppiche, aber selbst die Hausmöbel kamen zum Teil vom Norden, namentlich aus den Südabhängen von Tirol; nicht nur die Vorbilder, sondern vielfach auch die Möbel selbst, die daher bis in den Anfang des Cinquecento gotische Formen und Ornamente aufweisen. Der Venezianer übernahm vom Orient, wenn er sich auch nicht an die orientalische Art des Sitzens gewöhnte, doch die Abneigung gegen reiche Ausstattung des Zimmers mit Möbeln. Das Bett mit seinen als Sitz- und Trittbrett dienenden, einfachen Truhen davor und eine oder die andere Truhe auch an der Wand, daneben noch ein niedriger Schemel oder Hocker, ausnahmsweise für den Hausherrn und seine Gattin auch ein einfacher gotischer Thron: darauf beschränkte sich in der Regel die Möblierung des venezianischen Zimmers. Die Möbel sollten die warme, farbige Wirkung des Raumes durch seine Stoffe und Teppiche nicht stören. Was der verwöhnte Venezianer an allerhand Kleinkram gebrauchte und sich gern künstlerisch gestalten ließ: Geräte, Gefäße, Leuchter, Dosen, selbst Bücher usw. verstaute er entweder in kleinen Wandschränken oder stellte es auf die als Abschluß der niederen Wandbespannung dienende Börde (das restello), oder er hing es, wie die eleganten kleinen, runden Metallspiegel, daran auf. Neben dem Bett hing, als Hauptschmuck der Wand, ein kleines, aber reichgerahmtes Madonnenbild. Was sonst an Möbeln für das Haus benötigt wurde: eine schwere Geld- und Schmucktruhe, die innen mit feinbemalten Brettchen in hellem Holz abgeteilt und außen in Kerbschnitt und durchbrochenen Eisenrosetten oder mit Flachschnitzereien verziert war, eisenbeschlagene Truhen mit runden Deckeln für die Reise, die dreibeinigen Böcke zur Herstellung des Tisches, gelegentlich auch ein Schrank für Akten und Bücher, alles dies wurde in besonderen Räumen aufbewahrt.

Gegen Ende des Jahrhunderts ist in dieser Einfachheit des Mobiliars auch in Venedig in den Häusern der Reichsten ein Wandel eingetreten. Carpaccio, für die Einrichtung der Innenräume der venezianischen Paläste und Häuser der gewissenhafteste Gewährsmann, hat uns im Schlafgemach der Prinzessin Ursula (Taf. XL) die Luxuseinrichtung des Wohnzimmers einer hohen Dame, und im Arbeitsraum des hl. Hieronymus (Abb. 570) das gewählte, aufs geschmackvollste ausgestattete scrittoio eines gelehrten, kunstliebenden Kirchenfürsten seiner Zeit in Venedig oder Padua mit allen Einzelheiten wiedergegeben. Die Möbel fallen in beiden Räumen auf durch ihre leichten, zierlichen Formen. Das Bett hat einen flachen Betthimmel auf äußerst schlanken, gedrehten Stäben. Ein Sessel, der daneben halb sichtbar ist, ist gleichfalls aus leichten Holzstäben zusammengesetzt, wie ein ähnlicher, noch phantasievoller gestalteter Sessel in der Bibliothek des Hieronymusbildes, dessen Stäbe ganz mit rotem Sammet bezogen und mit goldenen Nägeln beschlagen sind. Noch reicher ist der Arbeitstisch des hl. Hieronymus. Die beiden Tischbeine aus vergoldetem Eisen und Bronze könnten von einem späten deutschen Kleinmeister gezeichnet sein. Platte und Untersatz sind

auch hier mit Sammet bezogen und mit Goldnägeln beschlagen. Ähnliche Formen haben die Bronzesäulen auf Carpaccios Bild des „Empfangs der Gesandten“ und die Beine der prächtigen Bahre, auf welche die Leiche der hl. Ursula gebettet ist. Ein zierliches, aber einfaches kleines Tischchen findet sich auch im Zimmer der hl. Ursula. Leider ist von diesem äußerst prächtigen Mobiliar, das in einheitlichem Charakter bis auf den Kronleuchter durchgeführt ist, bei dem trotz seiner Stabilität Leichtigkeit eine Hauptbedingung war, um die Möbel jederzeit entfernen zu können, kein einziges Stück mehr auf uns gekommen. Die Vorbilder waren offenbar Reste von antiken Möbeln, wie wir sie jetzt vollständig in den Bronzebetten, Sesseln usw. aus den Ruinen von Pompeji kennen, die ihrerseits Nachbildungen von Drechslerarbeiten sind, wie sie ja das frühere Mittelalter von der Antike her wie von altgermanischen Holzarbeiten kannte und weiter ausbildete. Wie aber in diesen Möbeln, die uns nur Carpaccio in seinen Zyklen um 1490 überliefert hat, die Tradition wieder zum Durchbruch kommt, dafür fehlt bisher jeder Anhalt, da meines Wissens weder vorher noch nachher Ähnliches vorkommt, weder in Originalen noch in anderen Gemälden.

SCHLUSS

Die Revolution Savonarolas brachte auch den Zusammenbruch der Kunst des Quattrocento; war sie doch zugleich eine Kunstrevolution. In Florenz, der Wiege der Renaissancekunst, wo sie zugleich durch ein ganzes Jahrhundert ihre große Entwicklung durchgemacht und anregend auf die Kunst in ganz Italien gewirkt hatte, hatten die Künstler selbst ihre Werke zu dem Scheiterhaufen geschleppt, auf dem die Fanatiker um den Predigermönch sie verbrannten. Ja, selbst neue Regeln für die Kunst, wie sie sein sollte, hatte Savonarola aufgestellt; freilich in launenhafter, amusischer Weise, aber gewiß nicht ohne den Rat junger tüchtiger Künstler, die, von seinen Bußpredigten ergriffen, sich ihm begeistert angeschlossen hatten und zum Teil selbst seinem Orden beigetreten waren. So enthalten diese seine Gesetze für die Kunst, wie er sie forderte, neben zelotischen, kunstfeindlichen Forderungen auch solche, die ein nicht ungerechtes Urteil über die damalige Kunst bilden und die der Ausdruck der neuen Zeit sind, die sich vorbereitete. In Florenz, der Metropole der Kunst im Quattrocento, war diese feierlichst verdammt, ihre Erzeugnisse zum Teil öffentlich vernichtet worden; nach einer öden Zwischenzeit des „Reichs Christi auf Erden" und seinen schlimmsten Nachwirkungen mußte die Kunst hier neu aufgebaut werden. Aber auch wo das neue Jahrhundert ohne ähnliche Umwälzungen ins Leben trat, wo — wie namentlich in Venedig — selbst die alten Meister des Quattrocento die neuen Ideen in sich aufzunehmen suchten, oder wo — wie in Rom und Mailand — die großen Künstler: ein Alberti, Bramante und Leonardo, schon in der Frührenaissance in ihren Werken die Kunst der Hochrenaissance vorbereitet hatten, mußte doch gleichfalls noch ein gründlicher Wandel eintreten, konnte die neue Kunst nicht plötzlich wie Athena aus dem Haupte des Zeus herausspringen; die alten Wurzeln waren abgestorben, die neuen mußten erst Boden fassen.

Die neue Gesinnung, die sich an verschiedenen Orten und in verschiedener Weise geltend zu machen begann, mußte sich erst allgemein durchringen, mußte, nachdem Florenz für lange Zeit ausgeschaltet war, einen neuen Mittelpunkt finden, wo sie voll und unbehindert sich entwickeln und betätigen konnte. Nachdem mit Papst Alexanders VI. Tode das spanische Abenteuer der Borgia ein Ende gefunden hatte, konnte Julius II. vollenden, was sein Oheim Sixtus IV. begonnen, auch für die Kunst schon im großen Stil angestrebt hatte. Im päpstlichen Rom bot die seit einem Jahrhundert gewaltig erstarkte politische Macht den Platz, an dem eine Kunst in neuem

Geist zur Reife kommen konnte. Die Kräfte dazu vermochte Rom selbst allerdings noch immer nicht aufzubringen; als Nährboden für echte Kunst war der Boden hier durch Jahrhunderte zu sehr verwüstet; die Künstler mußten von draußen kommen. Gerade dafür war aber die Zeit besonders günstig. Freilich, die Weltstadt im Adriatischen Meere führte ihr Leben für sich, entwickelte auch ihre Kunst jetzt aus eigenen Kräften; Süditalien und Sizilien waren nach der prächtigen Blüte der maurischen und staufischen Zeit unter den französischen Anjou und den spanischen Arragoniern in Marasmus versunken; dagegen besaßen das arme Umbrien und die Mark, jetzt zum Teil schon päpstliche Domäne, die damals gerade von den Franzosen gebrandschatzte Lombardei mit ihren stets wanderlustigen Bauhandwerkern, das verarmte Siena und vor allem das zerrüttete Florenz hervorragende Künstler genug, die sich glücklich schätzten, am päpstlichen Hofe Beschäftigung zu finden. Nach dem kurzen Wettstreit, den die Stadt Florenz auf die Eingebung eines kunstverständigen Gonfaloniere durch den Auftrag auf die „Schlachtkartons" seine beiden größten Künstler aufführen ließ, und der die Aufmerksamkeit von ganz Italien auf ihre neue große Kunst lenkte, war es das Rom Julius' II. und Leos X., das für diese Meister Platz und Beschäftigung im größten Stile darbot.

In dem strengen Wirklichkeitssinn, der die Kunst des Quattrocento beherrschte, hatten sich ihre Jünger in schwerem Ringen um die Wiedergabe der Natur und die Erforschung der Gesetze der Kunst, in steter Anlehnung an die Vorbilder der Antike und das, was sie dafür hielten, abgemüht, bald die plastische Durchbildung und anatomische Erforschung der menschlichen Gestalt, bald die perspektivische Verkürzung, dann die Stärke der Bewegung oder der geistigen Erregung, Innigkeit der Empfindung, große, massige Form oder zierliche Einzelheiten mehr oder weniger einseitig zur Darstellung zu bringen. Auf diesen Errungenschaften konnte die neue Generation aufbauen, konnte sie zusammenfassen und ihre Kunstwerke zu vollendeter, einheitlicher Wirkung bringen. Statt der ängstlichen Wiedergabe des ersten besten Modells schaffen die Künstler jetzt charaktervolle Typen, statt bis zur Karikatur gesteigerter Charakterzeichnung geben sie echte Ausdruckskunst, statt genrehafter, verzettelter Kleinmalerei große Kunst, große einfache Verhältnisse, geschlossene Gesamtwirkung. Mit der Hochrenaissance tritt die Malerei ganz in den Vordergrund, die Plastik dagegen stark zurück; das Kunsthandwerk wird wieder mehr den Handwerkern überlassen; das Zusammenwirken aller Künste wird erstrebt und oft erreicht. Der Künstler tritt auch als Mensch mehr und mehr in den Vordergrund; ein Michelangelo, ein Tizian, ein Raffael nehmen eine Stellung ein wie Fürsten und vergeben ihre Kunst nach ihrem Ermessen. Der Umbro-Florentiner Raffael übertrifft alle in abgerundetem Aufbau, durchgeistigter Wiedergabe des Vorwurfs und Gefälligkeit der Form; der Florentiner Leonardo ist das Vorbild für alle durch den künstlerischen Aufbau und die geistige Durchdringung seiner Werke und

deren vollendete Durchführung; der Umbro-Lombarde Bramante geht allen voran in Größe und Feinheit der Raumgestaltung; der „einzige“ Michelangelo beherrscht alle Künste in solcher Freiheit und Eigenartigkeit, daß auf ihm schon die Entwicklung des Barocks sich aufbaut; der Enkelschüler Mantegnas und der Ferraresen Antonio da Correggio weiß durch sein Helldunkel physische und psychische Erregung so zart und vollendet zu schildern, daß er das große Vorbild der Rokokomalerei geworden ist; Giorgione und Tizian stehen als Meister koloristischer Pracht bei ergreifender Feinheit und Vornehmheit der Auffassung unerreicht da. Und doch werden wir auch von den Meisterwerken dieser Großen immer gern wieder zurückkehren zu den Werken der redlichen, oft genialen Forscher und Entdecker im Gebiete der Kunst des 15. Jahrhunderts, zu den Werken eines Donatello und Masaccio, eines Alberti und Mantegna, eines Piero della Francesca und Bellini und ihrer zahlreichen trefflichen Mitstrebenden, die aus dem Erbe der vergangenen Jahrhunderte gesammelt und gesichtet hatten, was echt national und für die Weiterentwicklung der Kunst bedeutungsvoll war, die in der Antike das Vorbild und die Mittlerin zur Erreichung ihrer Ziele entdeckt und sie dafür auszunutzen verstanden hatten.



ABBILDUNGEN



Paolo Romano: Grabmal des Kardinals Stefaneschi. Rom, S. Maria in Trastevere



Jacopino da Tradate: Sitzbild Papst Martins V. Mailand, Kathedrale



Giov. und Bart. Buon: Das Urteil Salomonis. Venedig, Dogenpalast



Meister der Mascoli-Kapelle um 1430:
Altar in der Mascoli-Kapelle. Venedig, S. Marco



Oberitalienischer Meister um 1430: Grabmal des Beato Carissimo
in Santa Maria de'Frari, Venedig



Ottaviano di Nelli: Madonna del Belvedere. Fresko in Santa Nuova, Gubbio



Gentile da Fabriano: Die Anbetung der Könige. Florenz, Akademie

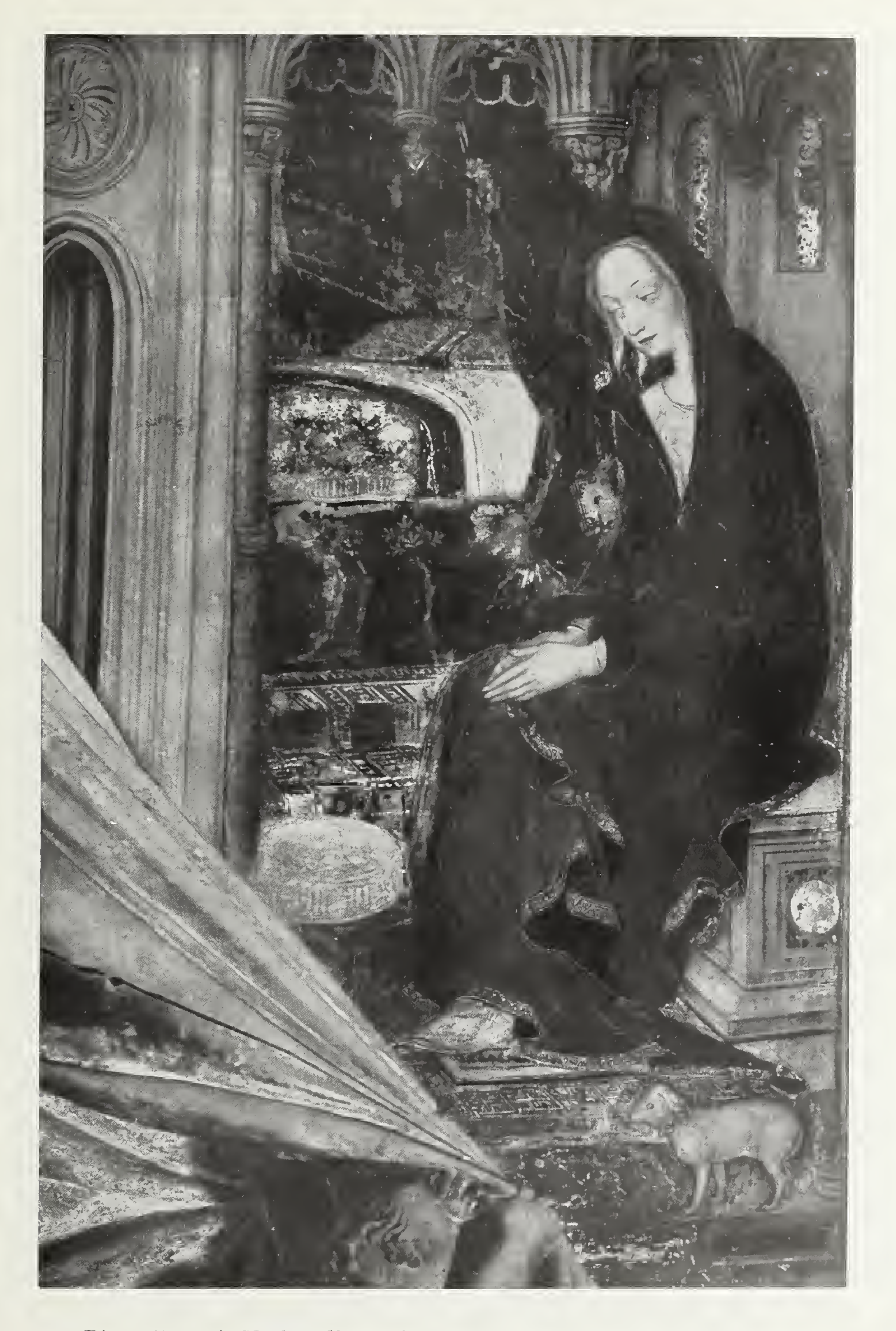


Stefano da Zevio: Anbetung der Könige. Mailand, Brera

Pisanello: Der hl. Eustachius. London, National Gallery



Pisanello: Der Engel der Verkündigung. Fresko in San Fermo, Verona



Pisanello: Die Verkündigung Mariä. Fresko in San Fermo, Verona



Pisanello: Lionello d'Este. Bergamo, Galleria Carrara



Pisanello: Prinzessin aus dem Hause Este. Paris, Louvre

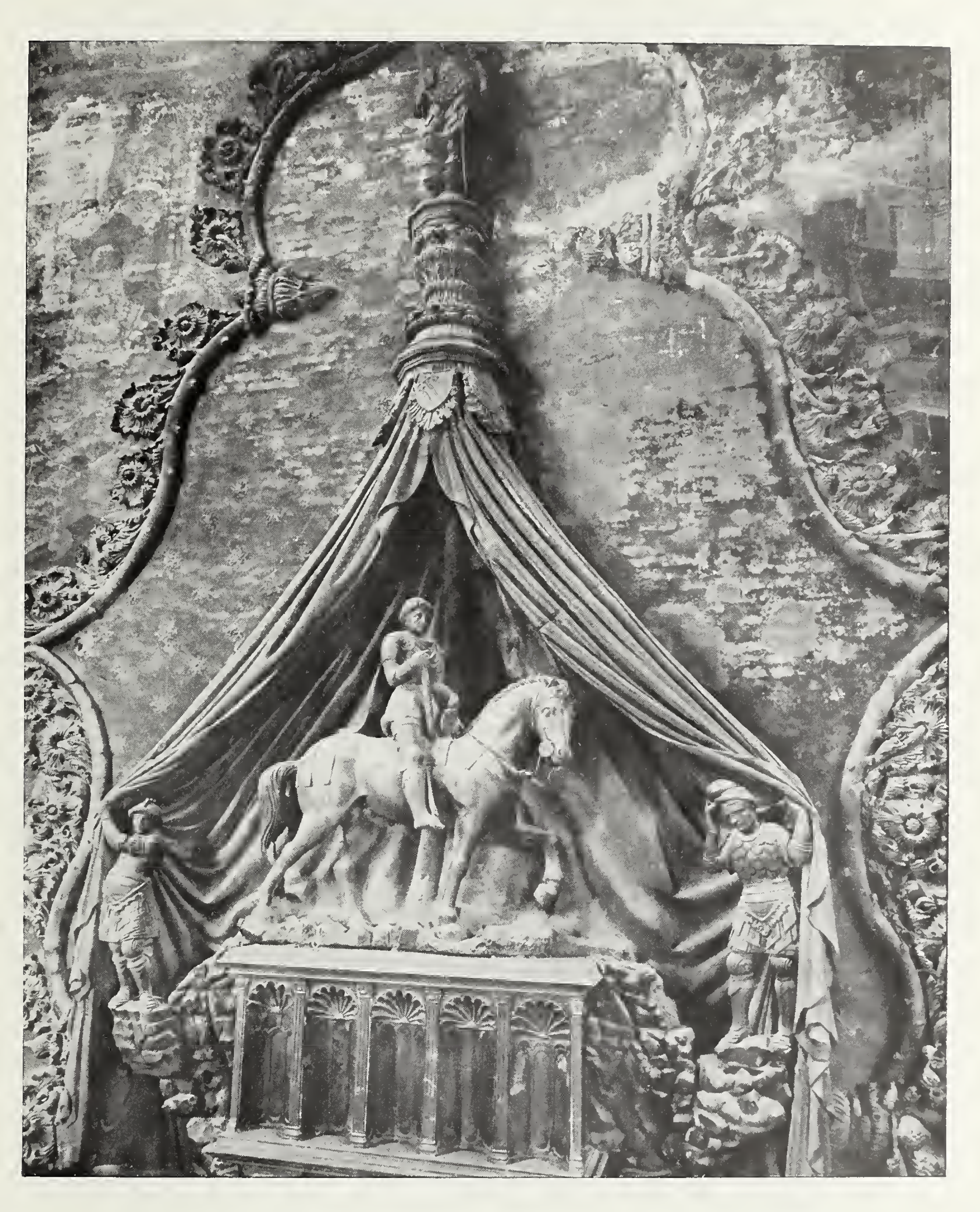
Pisanello: Der hl. Georg befreit die Prinzessin von Trebisonde. Fresko in Santa Anastasia, Verona



Pisanello: Medaillen. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Giovanni di Bartolo: Grabmal Brenzoni in S. Fermo, Verona



Giovanni di Bartolo: Grabmal Sarego in S. Anastasia, Verona



Stefano di Giovanni, gen. Sassetta: Die Geburt Mariä. Asciano, Dom



Giovanni di Paolo: Die Anbetung der Könige. Berlin, Sammlung Eduard Simon



Jacopo della Quercia: Sarkophag der Ilaria del Carretto. Lucca, Dom



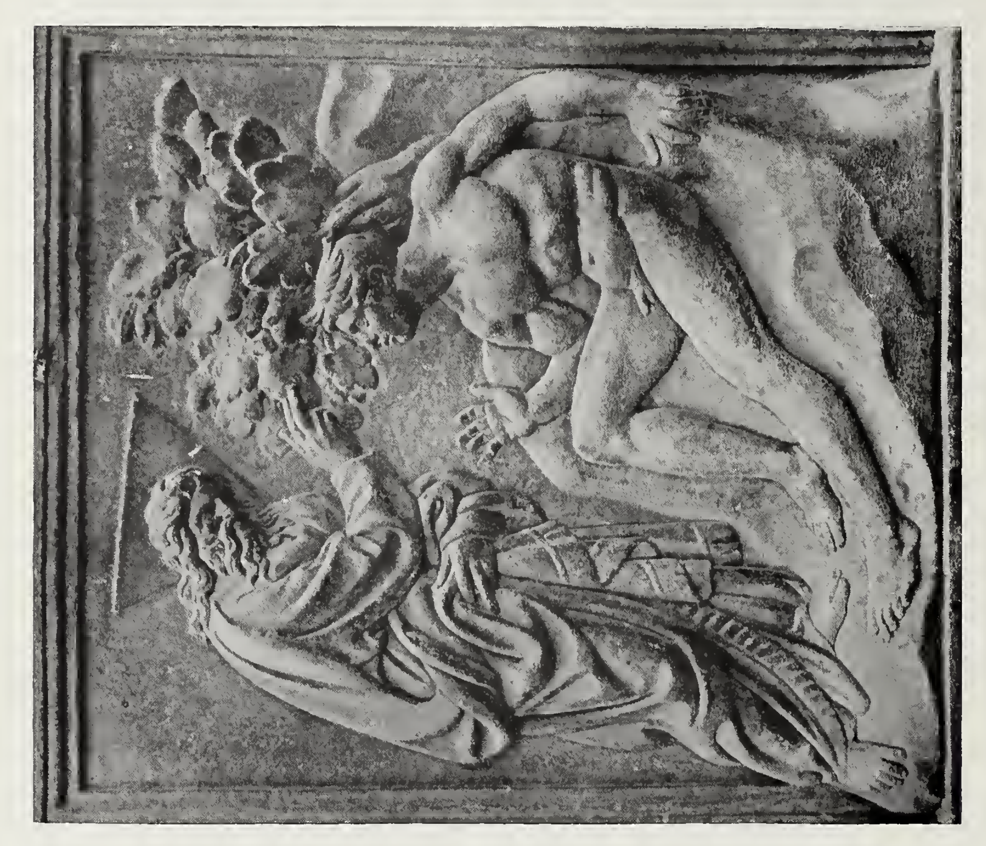
Jacopo della Quercia: Ausweisung des Zacharias aus dem Tempel
Relief vom Taufbrunnen. Siena, S. Giovanni



Jacopo della Quercia: Madonna, Relief von Fonte Gaia
Siena, Museum im Palazzo Vecchio



Jacopo della Quercia: Acca Laurentia mit Romulus und Remus
Siena, Museum im Palazzo Vecchio



Jacopo della Quercia: Erschaffung Adams. Das Opfer Abrahams. Reliefs von der Haupttür von S. Petronio, Bologna

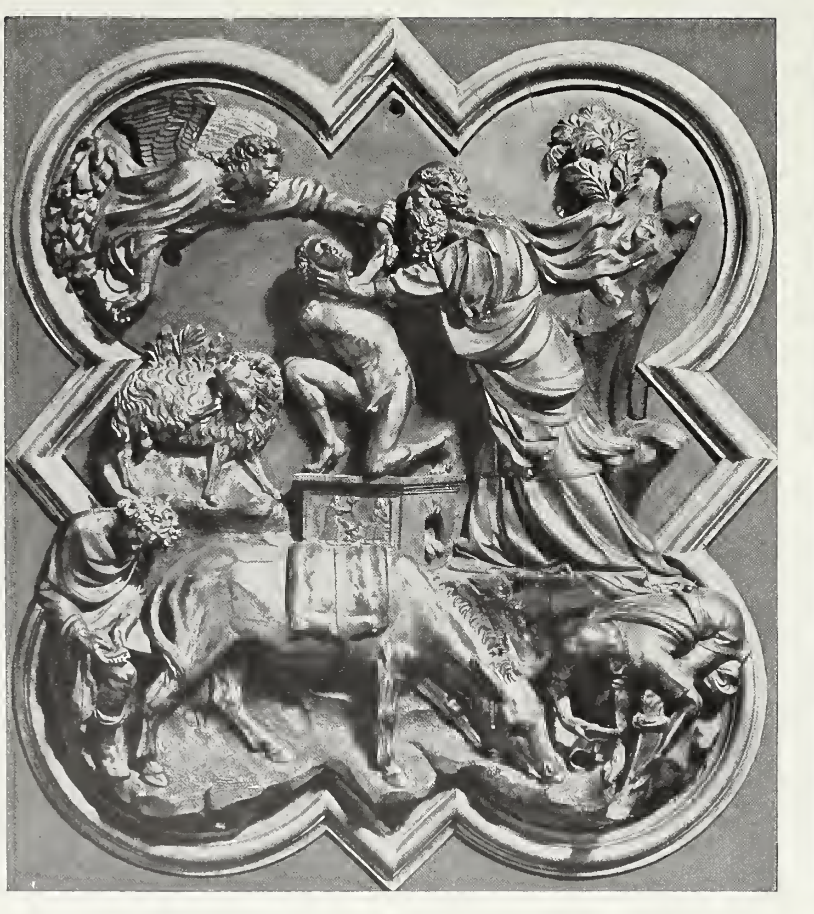


Jacopo della Quercia: Architrav und Bogenfeld der Hauptür von S. Petronio, Bologna



Jacopo della Quercia: Haupttür von S. Petronio, Bologna. Teilansicht

ERSTE BLÜTE DER RENAISSANCEKUNST IN FLORENZ



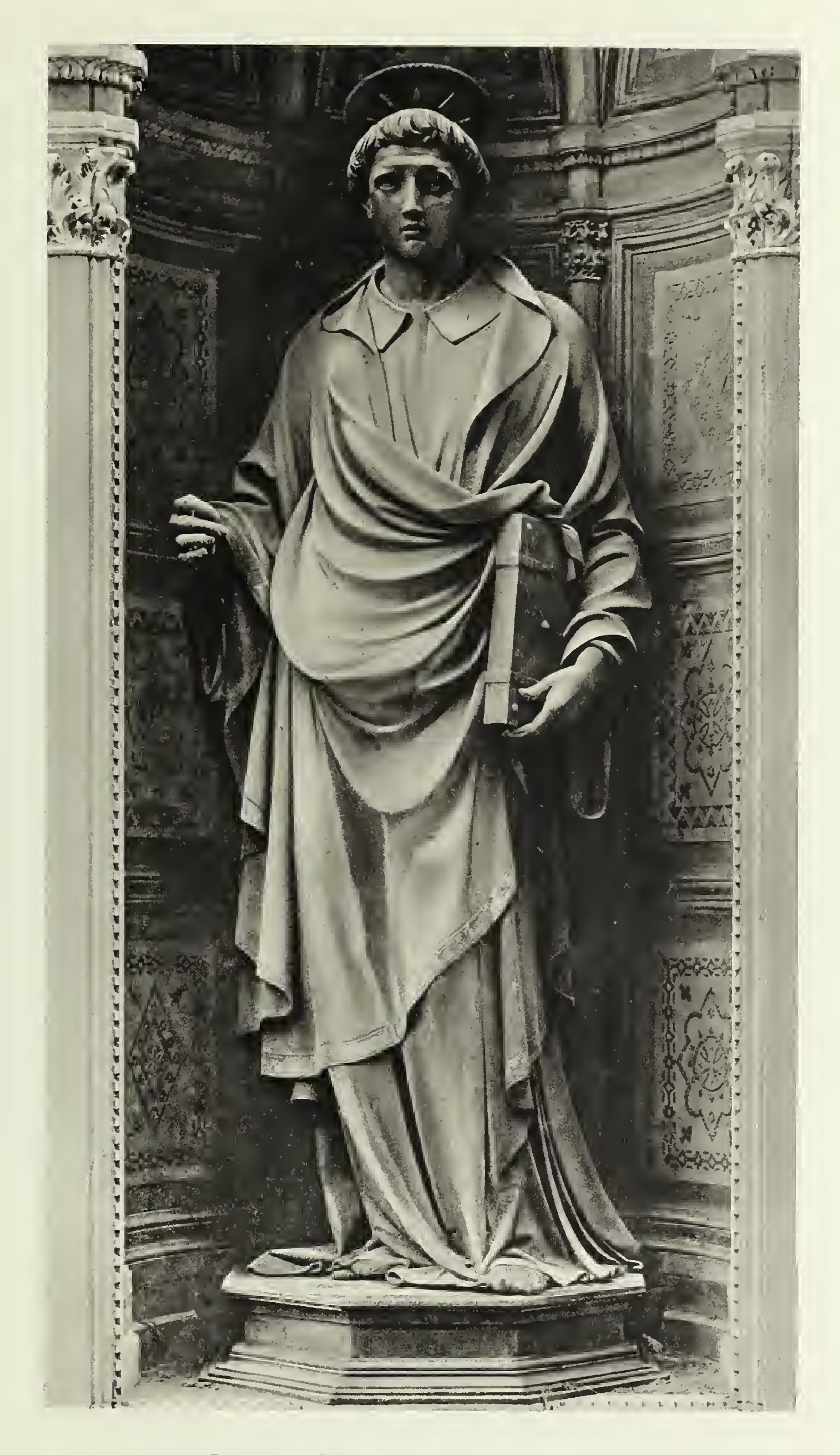
Filippo Brunellesco: Das Opfer Abrahams
Bronzerelief im Museo Nazionale, Florenz



Lorenzo Ghiberti: Das Opfer Abrahams
Bronzerelief im Museo Nazionale, Florenz



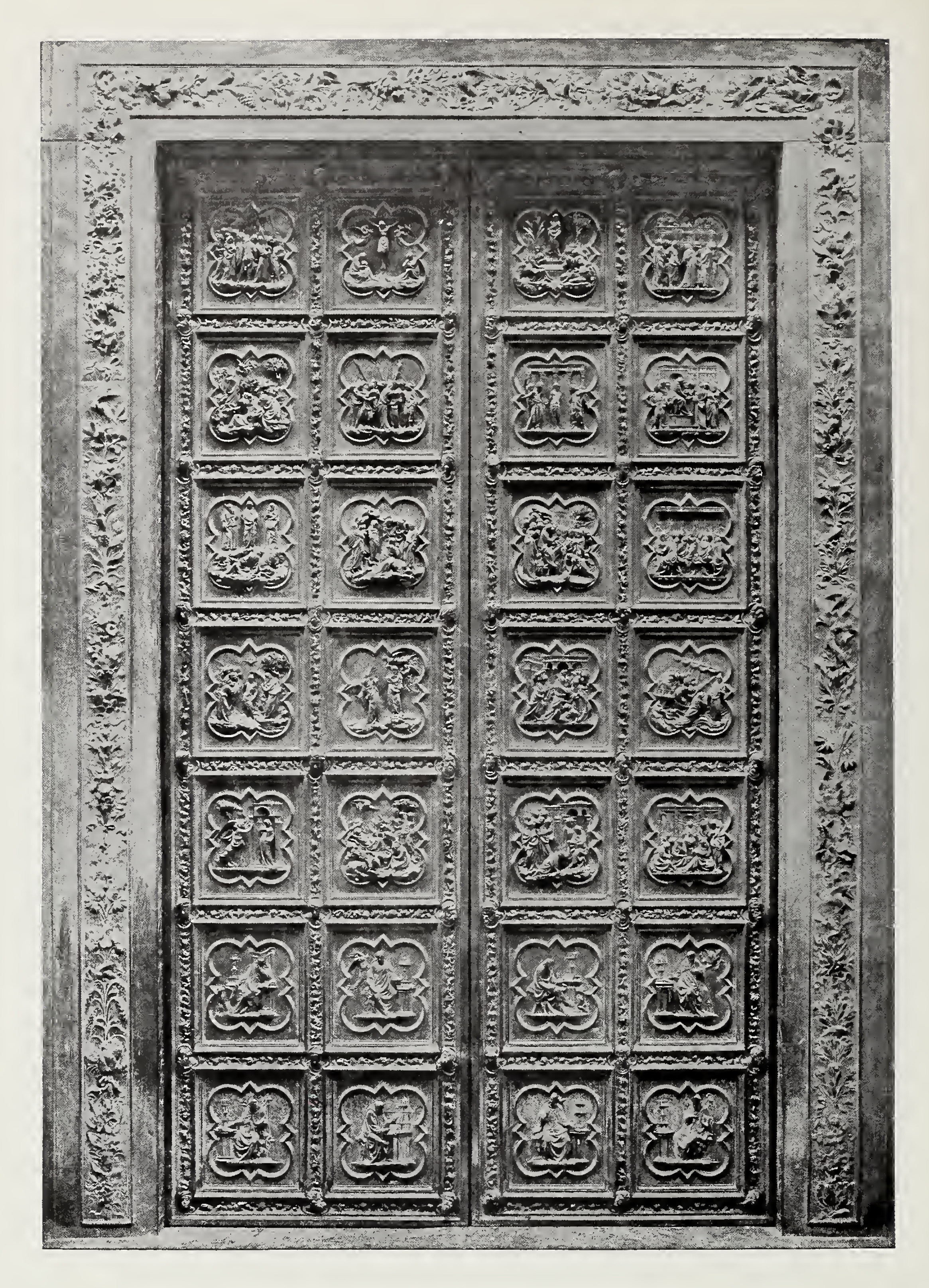
Filippo Brunellesco: Kruzifix. Florenz, S. Maria Novella, Kapelle Gondi



Lorenzo Ghiberti: Der hl. Stephanus
Bronzestatue an Or San Michele, Florenz



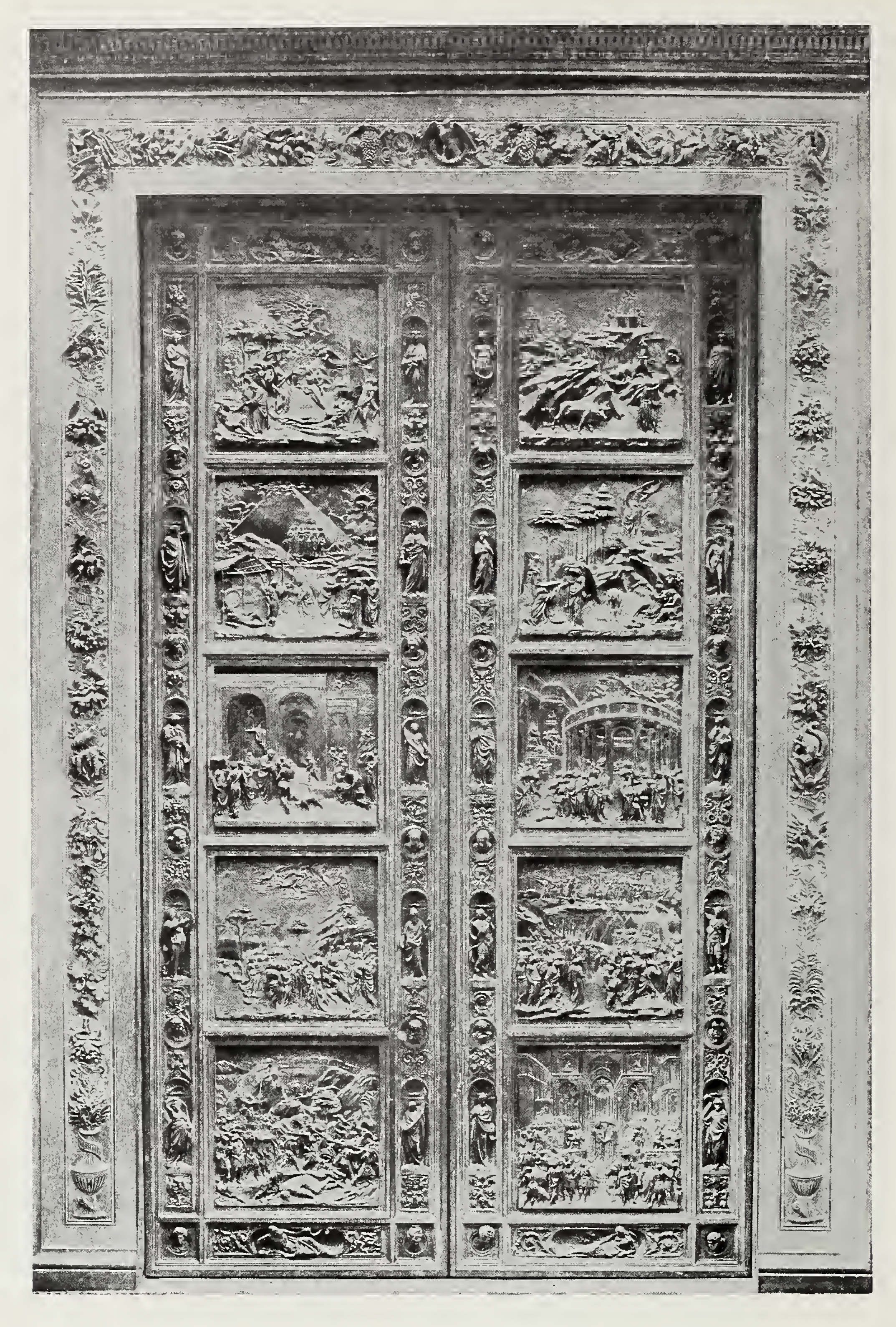
Lorenzo Ghiberti: Der hl. Matthäus und der hl. Johannes der Täufer
Bronzestatuen an Or San Michele, Florenz



Lorenzo Ghiberti: Nördliche Bronzetür des Baptisteriums, Florenz



Lorenzo Ghiberti: Gefangennahme Johannis des Täufers. Siena, S. Giovanni



Lorenzo Ghiberti: Östliche Bronzetür des Baptisteriums, Florenz



Lorenzo Ghiberti: Schaffung des Menschen und Sündenfall
Relief von der Ost-Tür des Baptisteriums, Florenz



Lorenzo Ghiberti: Madonna. London, Victoria- und Albert-Museum



Lorenzo Ghiberti: Madonna. Altar aus glasiertem Ton
Amerikanischer Privatbesitz



Lorenzo Ghiberti: Madonna. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

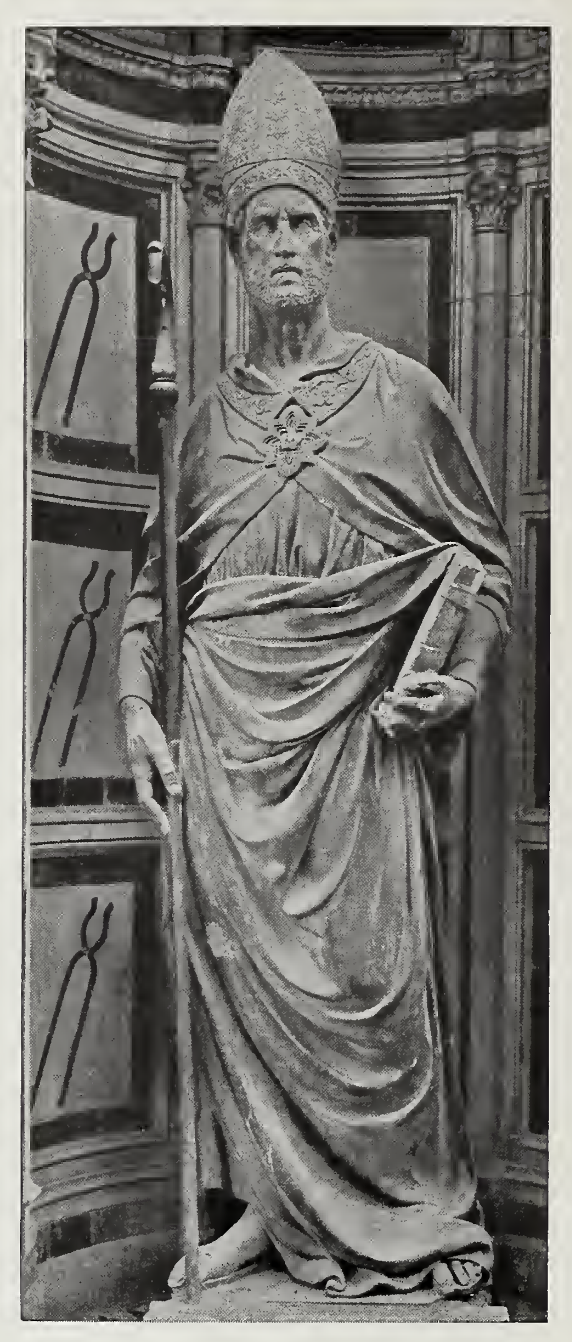


Nanni di Banco: Der Evangelist Lukas. Florenz, Dom

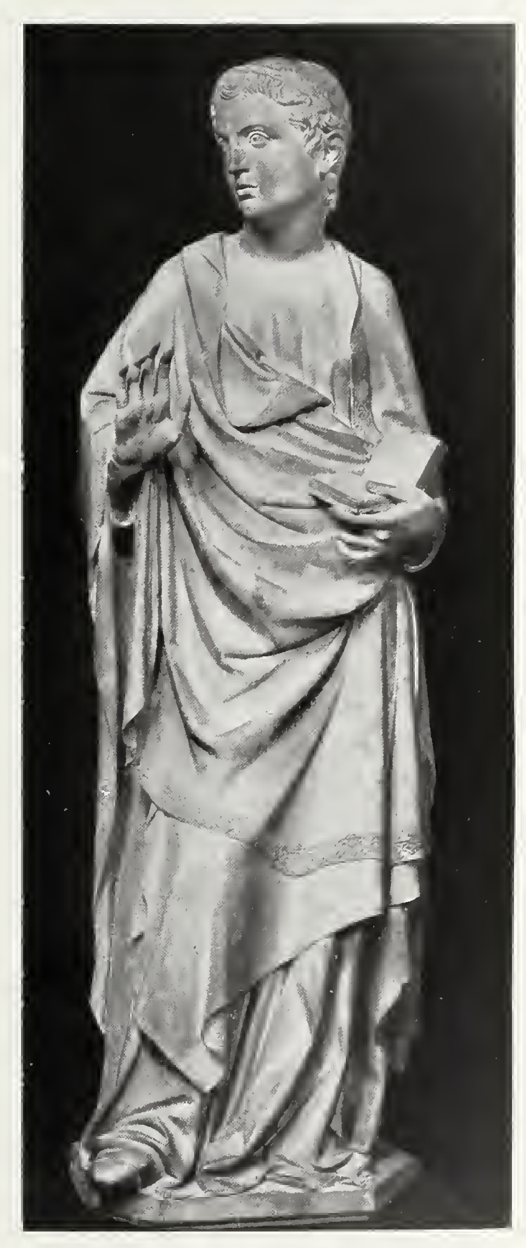


Nanni di Banco: Vier Heilige. Marmorgruppe an Or San Michele, Florenz





Nanni di Banco: Der hl. Philipp und der hl. Eligius
Marmorstatuen an Or San Michele, Florenz

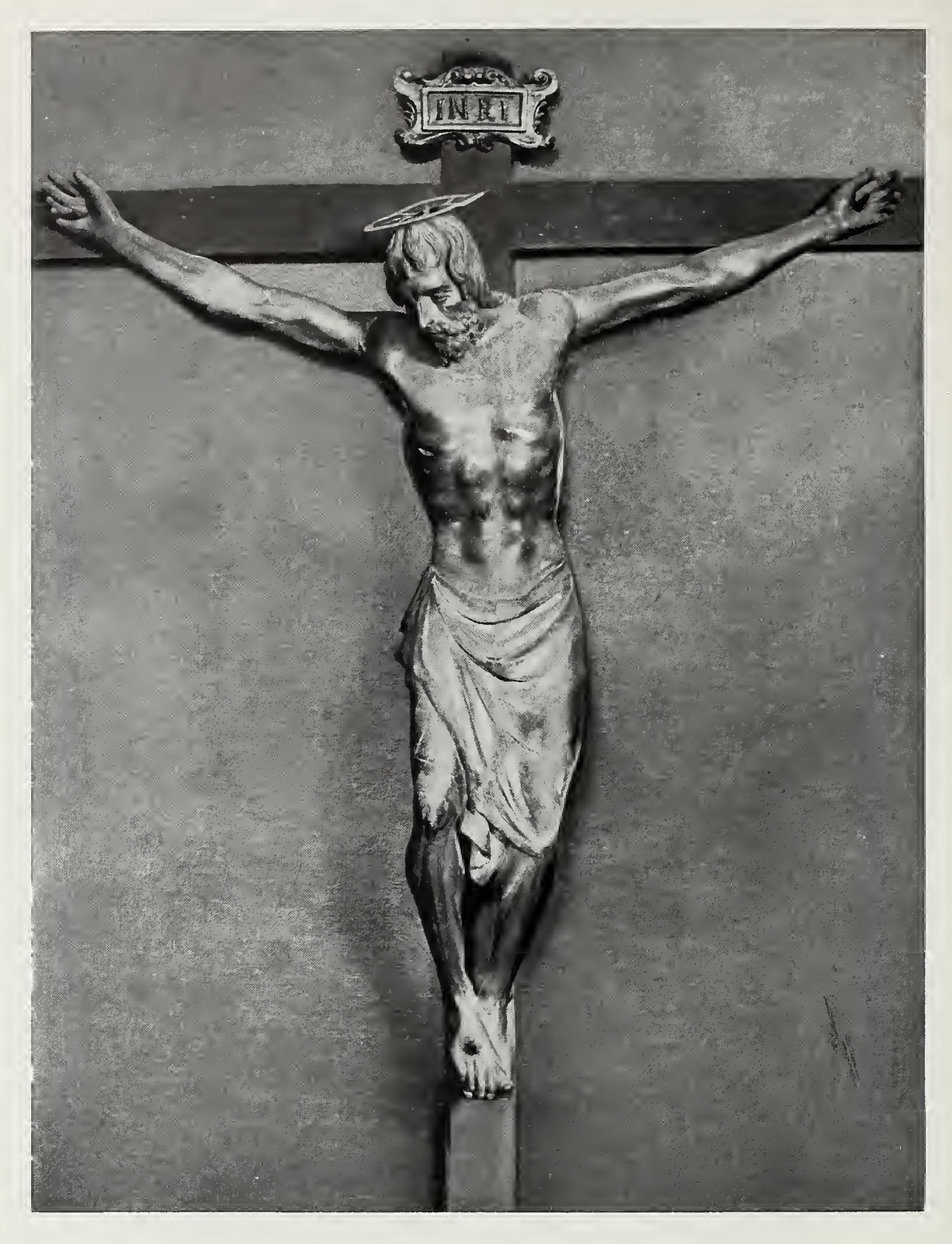
Nanni di Banco: Verkündigungs-Engel und Maria. Florenz, Dom-Museum



Nanni di Banco: Die Madonna della Cintola
Marmorrelief über dem Nordportal des Doms zu Florenz



Donatello: Johannes d. E. Marmorstatue im Dom zu Florenz



Donatello: Kruzifix, Holz. Florenz, S. Croce



Donatello: David. Bronzestatue im Museo Nazionale, Florenz

Donatello: Prophetenstatuen mit den Porträts des Franc. Soderini und des Giov. Cherecchini. Am Campanile, Florenz



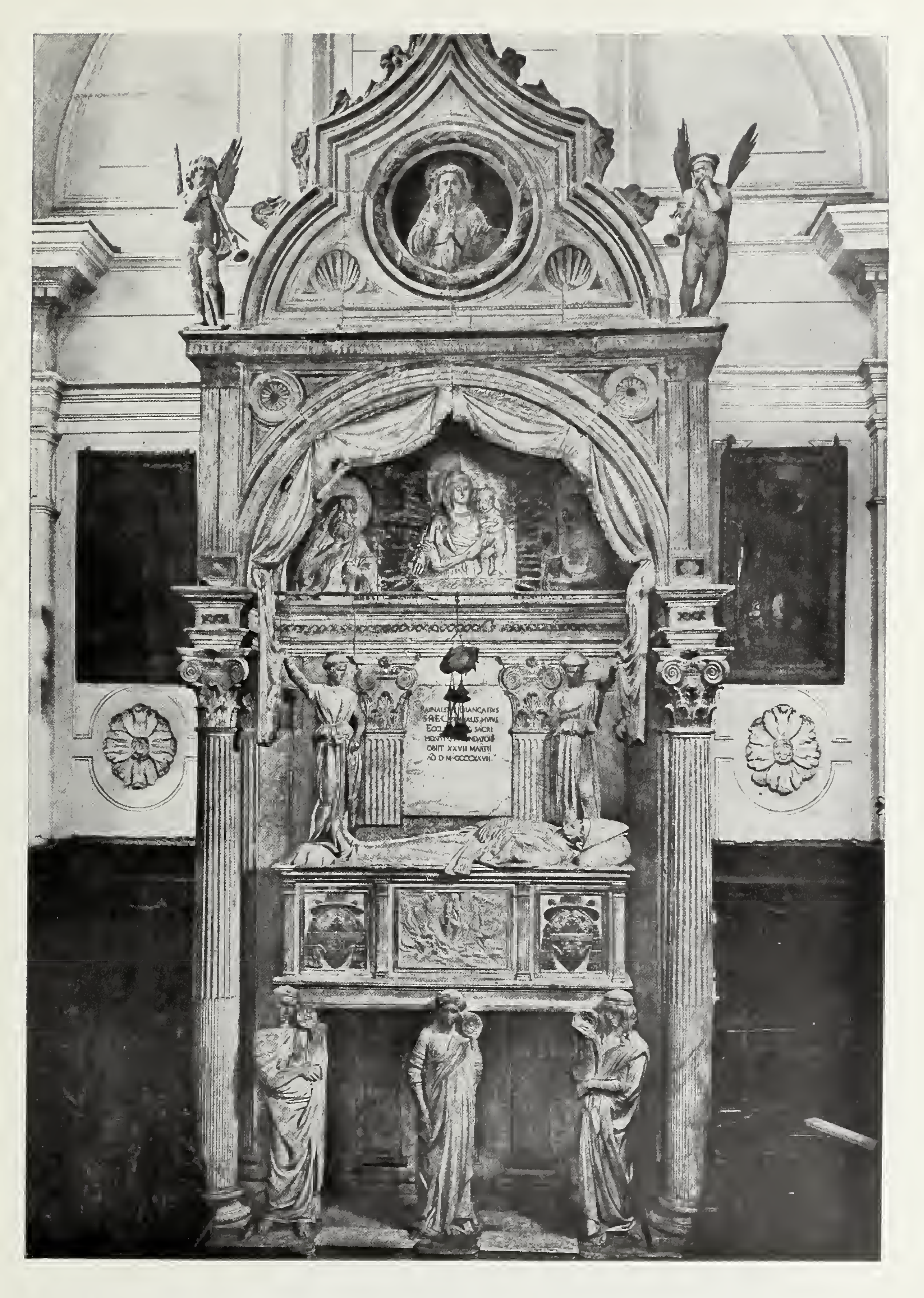
Donatello: Grabmal des Bischofs Pecci. Siena, Dom



Donatello: Der hl. Ludwig. Bronzestatue im Museum bei S. Croce, Florenz



Donatello und Michelozzo: Grabmal des Papstes Johann XXIII.
Florenz, Baptisterium



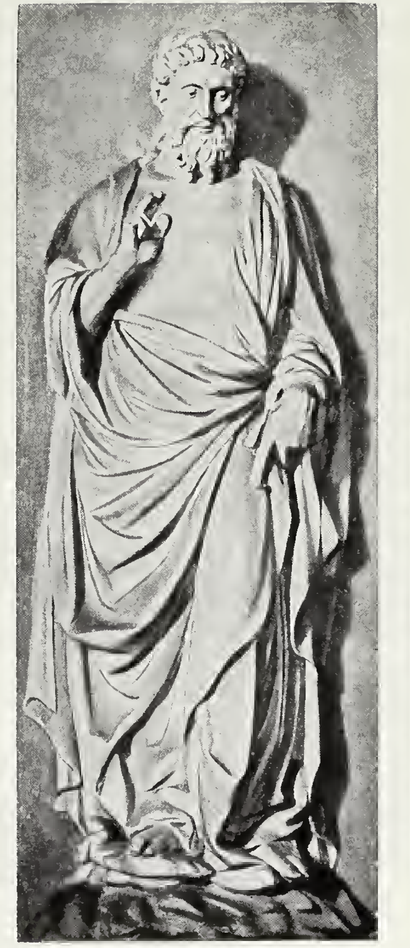
Donatello und Michelozzo: Grabmal des Kardinals Rinaldo Brancacci
Neapel, San Angelo a Nilo



Donatello: Der hl. Markus. Marmorstatue
an Or San Michele, Florenz



Donatello: Der hl. Georg. Marmorstatue
im Museo Nazionale, Florenz


Michelozzo Michelozzi: Der Erlöser und zwei schwebende Engel. Marmorstatuen am Grabmal Aragazzi im Dom, Montepulciano (die beiden Engel jetzt im Victoria- und Albert-Museum, London)

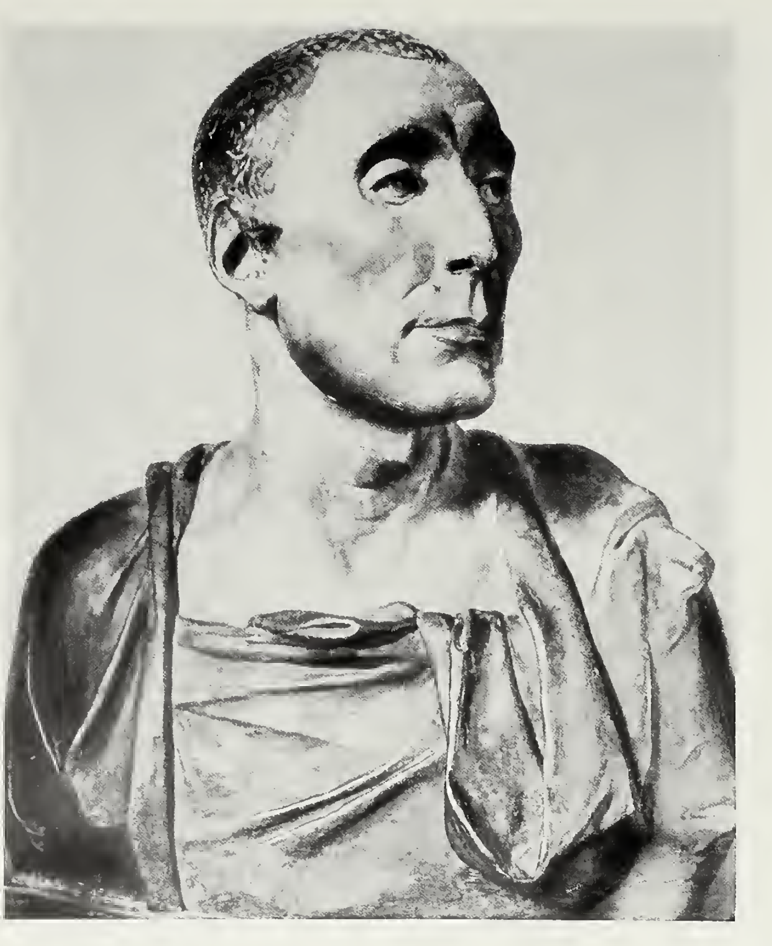


Donatello: Der Tanz der Salome
Bronzerelief am Taufbrunnen in San Giovanni, Siena

Donatello: Der Tanz der Salome. Marmorrelief im Museum, Lille



Donatello: Madonna mit Kind und Engeln. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Donatello: Niccolo da Uzzano.
Bemalte Tonbüste im Museo Nazionale, Florenz



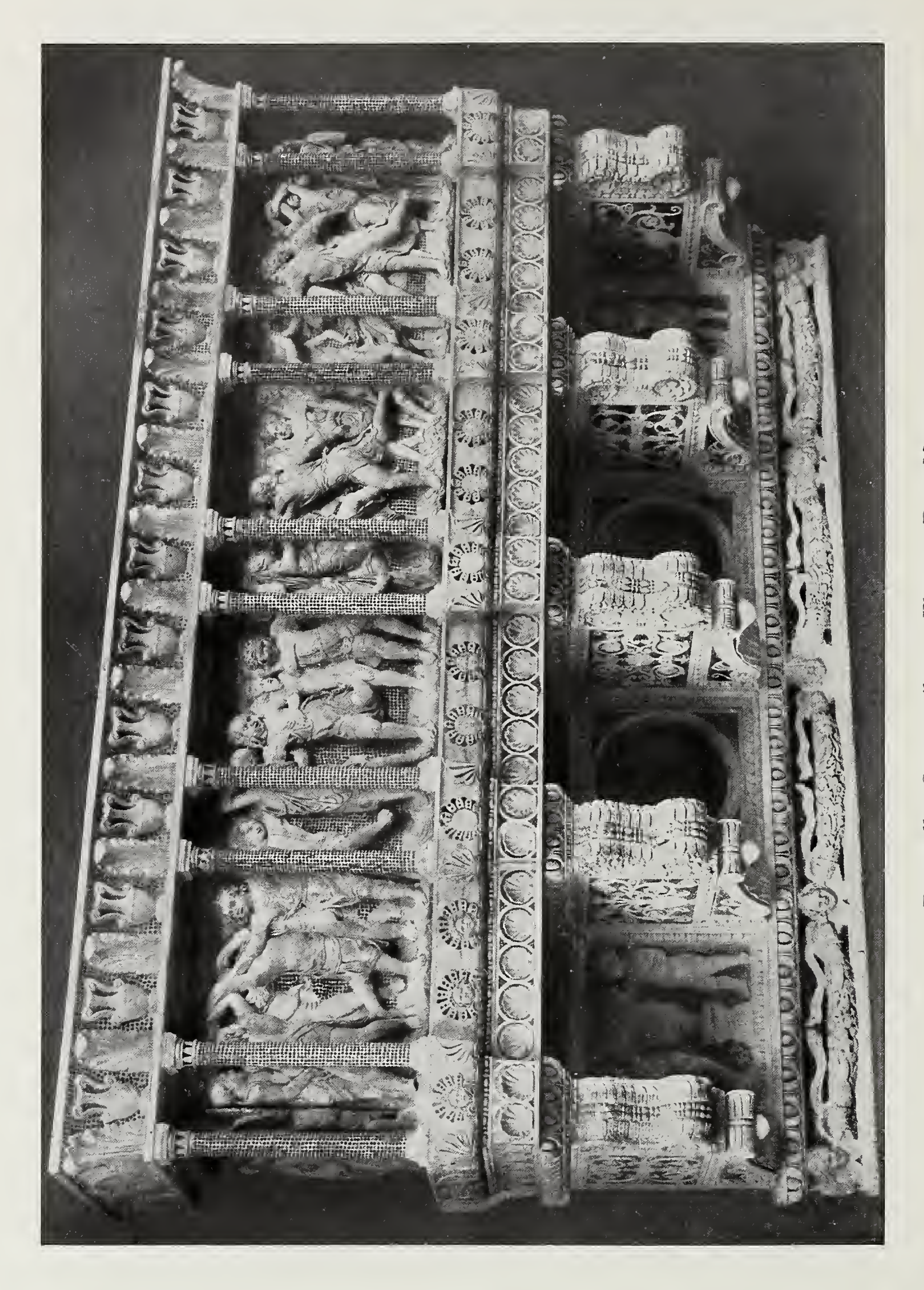
Donatello: Junge Frau, angeblich die hl. Cäcilie
Tonbüste im Victoria- und Albert-Museum, London



Donatello: Marmortabernakel in San Pietro in Vaticano, Rom



Donatello: Die Verkündigung an Maria. Steinrelief in Santa Croce, Florenz



Donatello: Sängertribüne. Florenz, Dom-Museum



Donatello: Puttenrelief von der Sängertribüne des Doms, linke Hälfte. Florenz, Dom-Museum



Donatello: Puttenrelief von der Sängertribüne des Doms, rechte Hälfte. Florenz, Dom-Museum



Donatello und Michelozzo: Kanzel am Dom zu Prato



Donatello: Maria mit dem Kinde. Bemaltes Tonrelief im Louvre, Paris



Donatello: Madonna. Tonrelief. London, Victoria and Albert Museum



Donatello: Bronzetür in der Sakristei von
San Lorenzo, Florenz



Donatello: Wunder des hl. Antonius: Der Esel verehrt die Hostie. Bronzerelief vom Hochaltar in San Antonio, Padua



Donatello: Wunder des hl. Antonius: Die Anerkennung des Kindes. Bronzerelief vom Hochaltar in San Antonio, Padua



Donatello: Kreuzigung. Bronzerelief im Museo Nazionale, Florenz



Donatello: Reiterstandbild des Gattamelata. Bronzestatue vor San Antonio, Padua



Donatello: Bronze-Kanzel in S. Lorenzo, Florenz

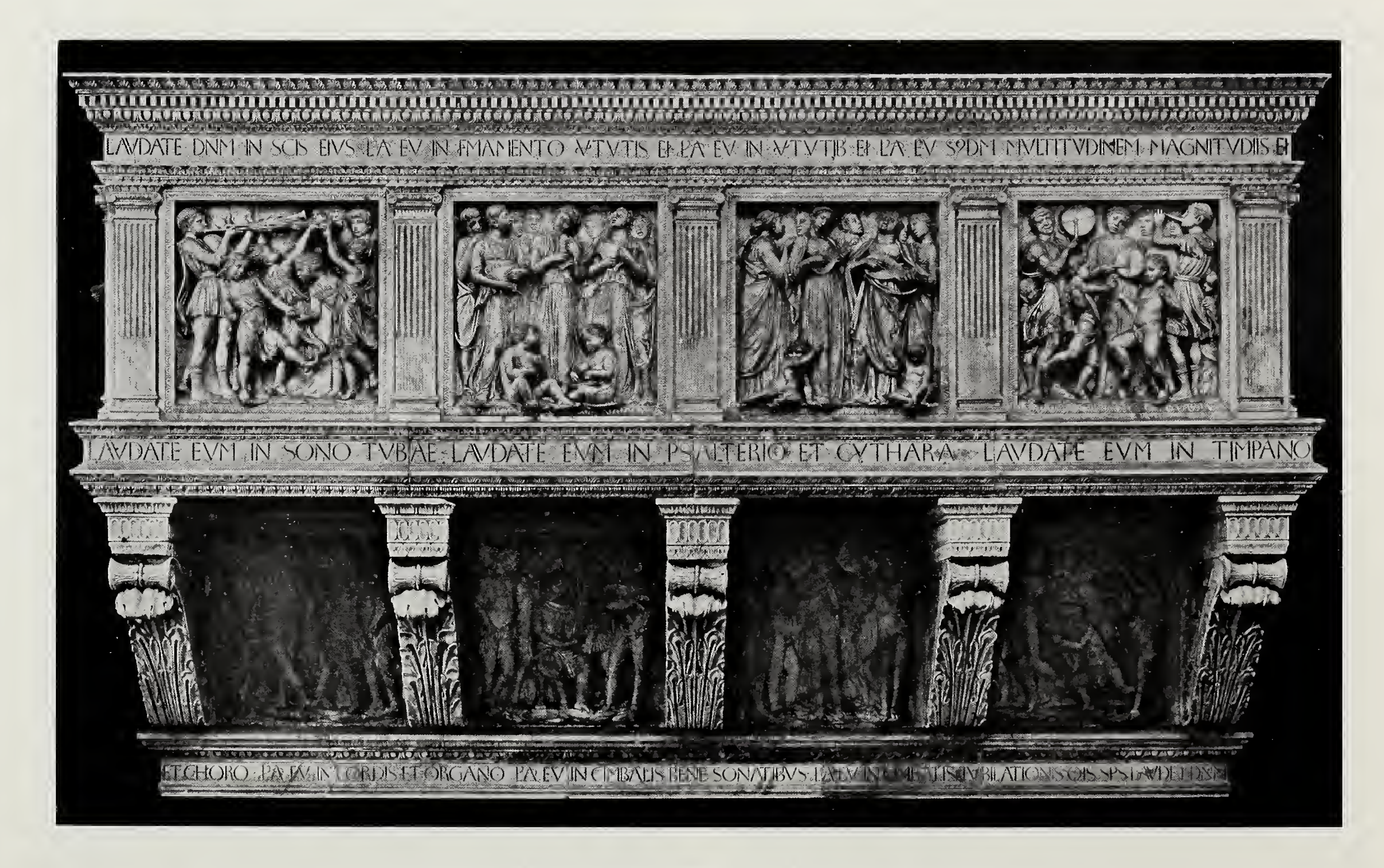


Donatello: Judith über dem Leichnam des Holofernes
Bronzegruppe in der Loggia dei Lanzi, Florenz



Donatello: Der hl. Daniel und die hl. Justina. Bronzestatuen vom Hochaltar in San Antonio, Padua

Unbekannter Donatello-Schüler: Madonna mit dem Kinde. Zwei Tonstatuetten im Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin



Luca della Robbia: Sängertribüne. Im Dommuseum, Florenz





Luca della Robbia: Reliefs von der Sängertribüne im Dommuseum, Florenz



Luca della Robbia: Bronzetür der neuen Sakristei im Dom, Florenz



Luca della Robbia: Marmortabernakel in der Kirche zu Peretola bei Florenz



Luca della Robbia: Marmorgrabmal des Bischofs Benozzo Federighi in Santa Trinità, Florenz



Luca della Robbia: Begegnung der Elisabeth und Maria. Glasierter Ton
Pistoja, S. Giovanni Fuorcivitas



Luca della Robbia: Madonna mit vier Heiligen
Tonrelief im Louvre, Paris



Donatello: Madonna mit zwei Heiligen und zwei Engeln
Stuckrelief im Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin



Luca della Robbia: Porträtbüste eines Knaben. Glasierter Ton
Museo Nazionale, Florenz



Luca della Robbia: Porträt eines Jünglings. Glasierter Ton
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Luca della Robbia: Himmelfahrt und Auferstehung Christi. Portallünetten aus glasiertem Ton im Dom, Florenz



Luca della Robbia: Madonna im Rosenhag
Glasiertes Tonrelief im Museo Nazionale, Florenz



Luca della Robbia: Madonna auf der Bank
Glasiertes Tonrelief im Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin



Luca della Robbia: Madonna und Kind mit Apfel
Glasiertes Tonrelief im Museo Nazionale, Florenz

Luca della Robbia: Madonna und Kind mit Apfel
Glasiertes Tonrelief im Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin



Andrea della Robbia: Die Verkündigung an Maria
Lünette aus glasiertem Ton im Hof des Ospedale degli Innocenti, Florenz

Andrea della Robbia: Begegnung des hl. Franziskus und des hl. Dominikus
Lünette aus glasiertem Ton unter der Loggia di San Paolo, Florenz



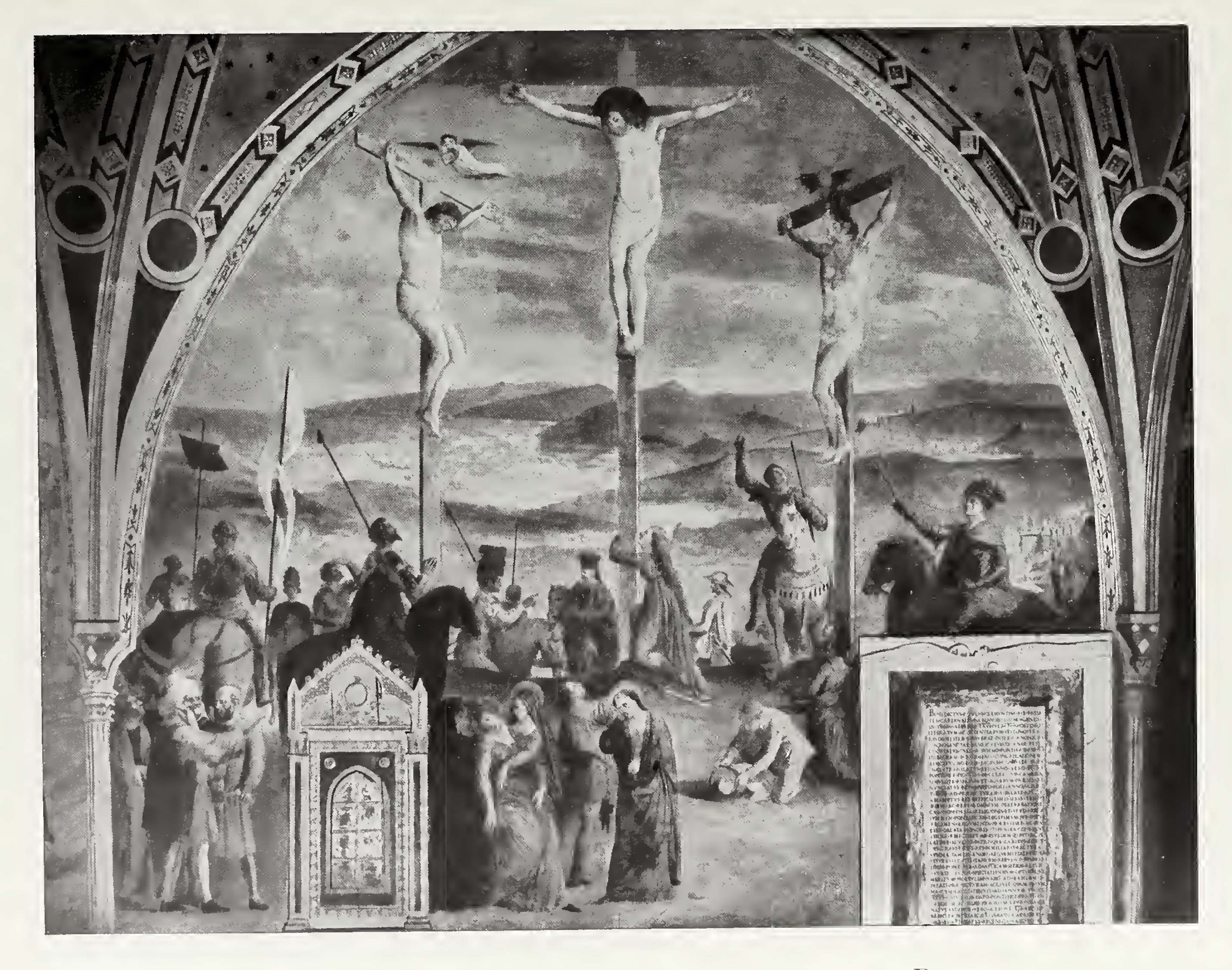
Andrea della Robbia: Die Madonna mit dem Kind zwischen zwei Heiligen
Altar aus glasiertem Ton im Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin







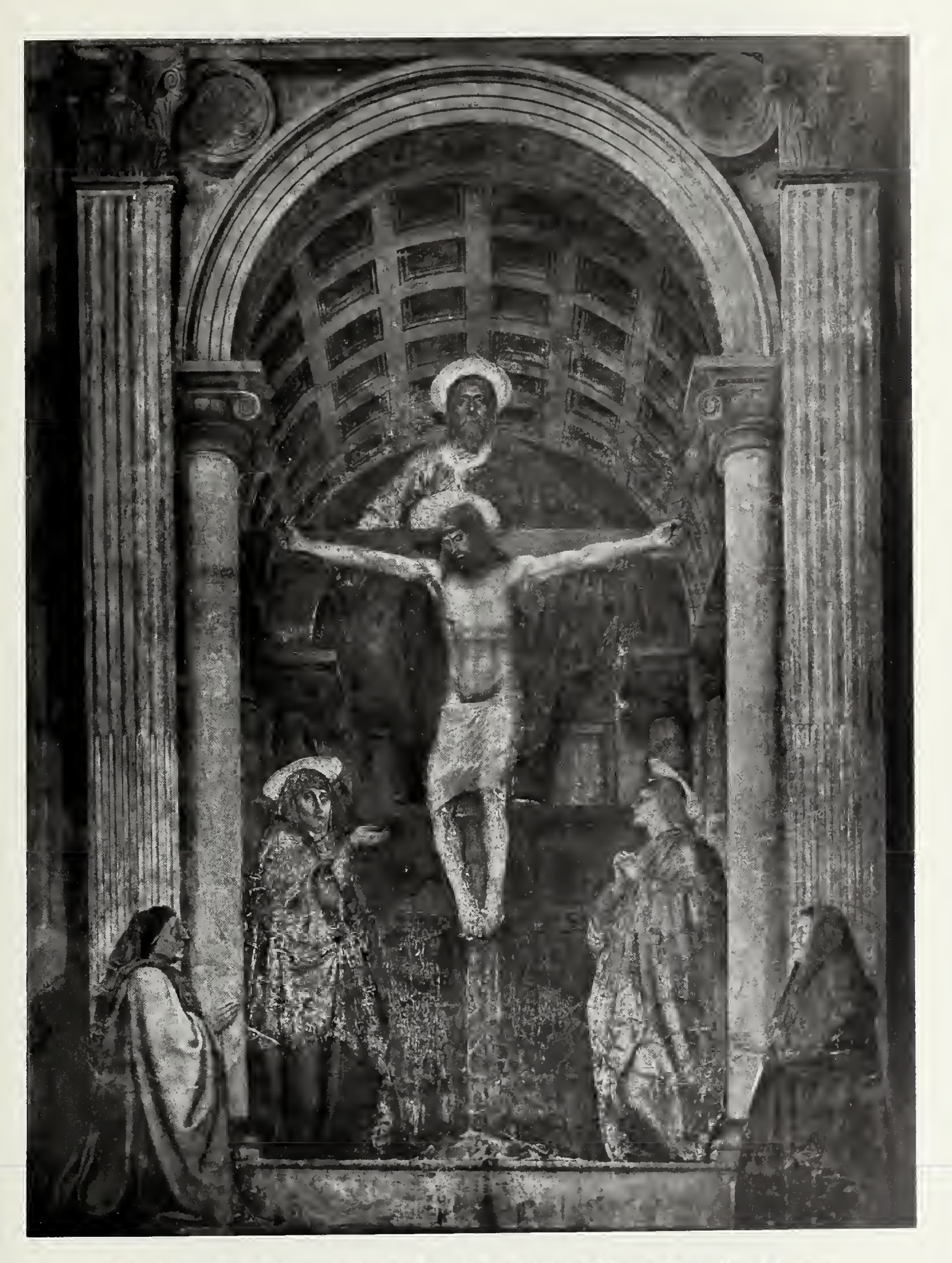
Andrea della Robbia: Drei Wickelkinder. Glasierte Tonreliefs am Ospedale degli Innocenti, Florenz



Masaccio: Kreuzigung Christi. Fresko in San Clemente, Rom



Masaccio: Adam und Eva. Fresko in der Brancacci-Kapelle
von Santa Maria del Carmine, Florenz



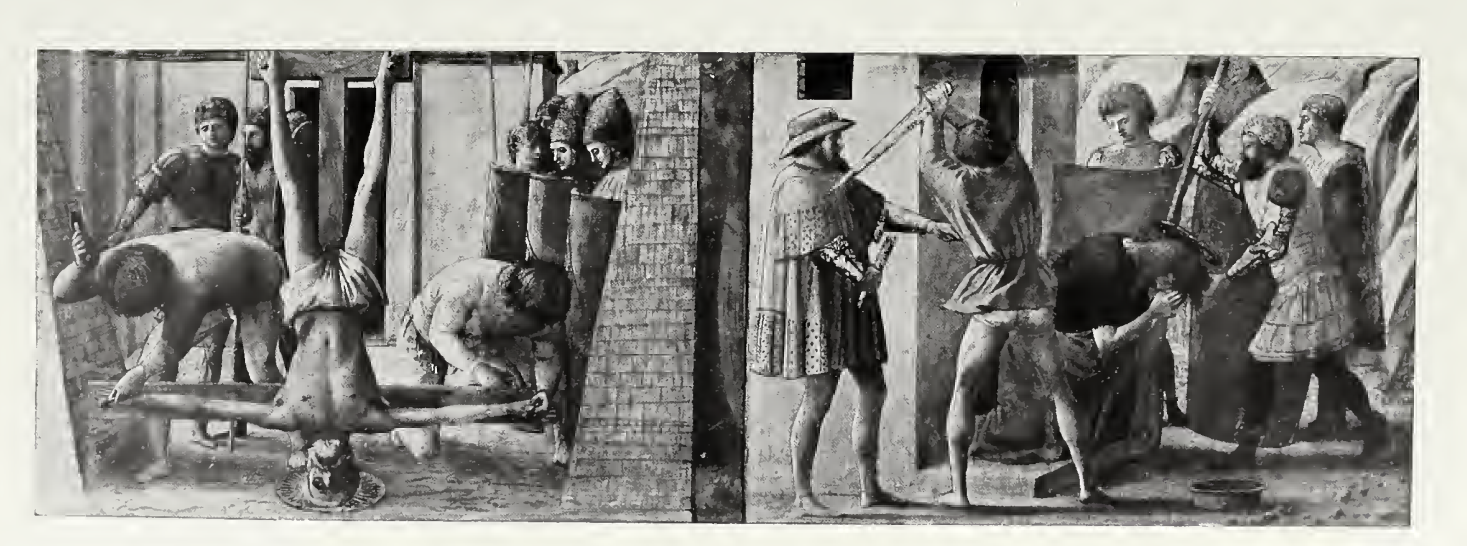
Masaccio: Die Dreieinigkeit. Fresko in Santa Maria Novella, Florenz



Masaccio: Der Starter. Fresko in der Brancacci-Kapelle von Santa Maria del Carmine, Florenz



Masaccio: Anbetung der Könige. Predella im Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin



Masaccio: Marter des hl. Petrus und Enthauptung des hl. Johannes. Predella im Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin



Masolino: Taufe Christi. Fresko im Baptisterium von Castiglione d'Olona



Fra Angelico da Fiesole: Aufbahrung der Leiche des hl. Franziskus. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Fra Angelico da Fiesole: Die Krönung Mariae. Florenz, Akademie



Fra Angelico da Fiesole: Die Krönung Mariae. Paris, Louvre



Fra Angelico da Fiesole: S. Laurentius wird von Sixtus II. zum Diakon gemacht
Fresko in der Kapelle Nikolaus V. im Vatikan, Rom



Fra Angelico da Fiesole: S. Laurentius erhält von Sixtus II. den Kirchenschatz für die Armen. Fresko in der Kapelle Nikolaus V. im Vatikan, Rom



Paolo Uccello: Die Schlacht von S. Egidio. London, National Gallery



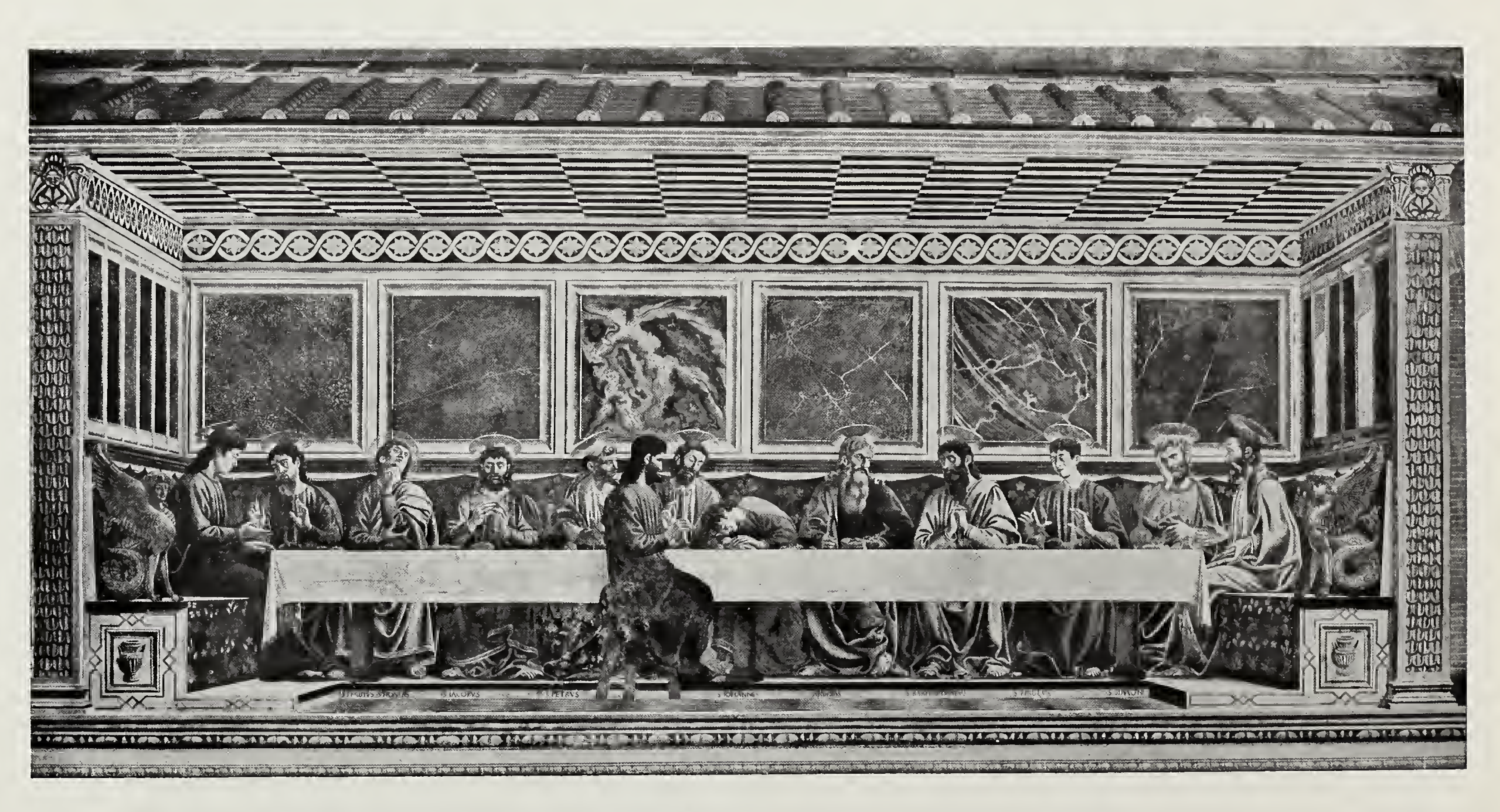
Paolo Uccello: Die Sintflut. Fresko im Klosterhof von Santa Maria Novella, Florenz



Andrea del Castagno: Pippo Spano. Museum von St. Apollonia, Florenz



Andrea del Castagno: Farinata degli Uberti. Museum von St. Apollonia, Florenz



Andrea del Castagno: Das Abendmahl. Fresko. Museum von St. Apollonia, Florenz

Andrea del Castagno: Christus am Kreuz. Fresko in den Uffizien, Florenz

Fra Filippo Lippi: Die Aufbahrung des hl. Stephanus. Detail aus dem Fresko im Dom zu Prato

Fra Filippo Lippi: Die Krönung Mariä. Florenz, Uffizien



Fra Filippo Lippi: Maria, das Kind verehrend. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Fra Filippo Lippi: Madonna. Florenz, Uffizien



Francesco Pesellino: Papst Silvester vor Maximilian II. Rom, Galerie Doria

Francesco Pesellino (?): Der Triumph Davids. Linker Teil. Wantage Coll., Lockinge



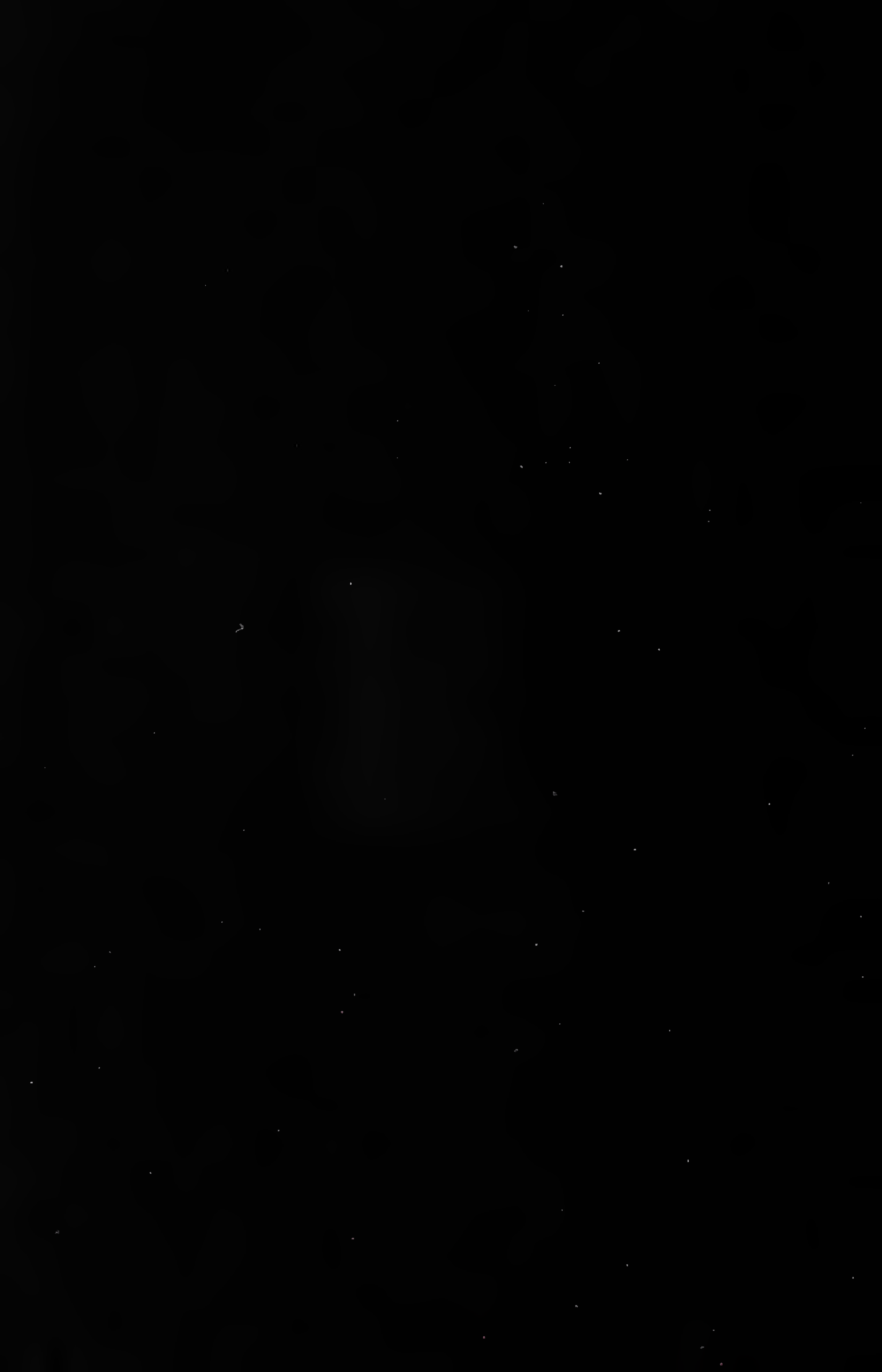
Francesco Pesellino (?): Der Triumph Davids. Rechter Teil. Wantage Coll., Lockinge



Domenico Veneziano: Madonna mit vier Heiligen. Florenz, Uffizien



Domenico Veneziano: Weibliches Bildnis. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

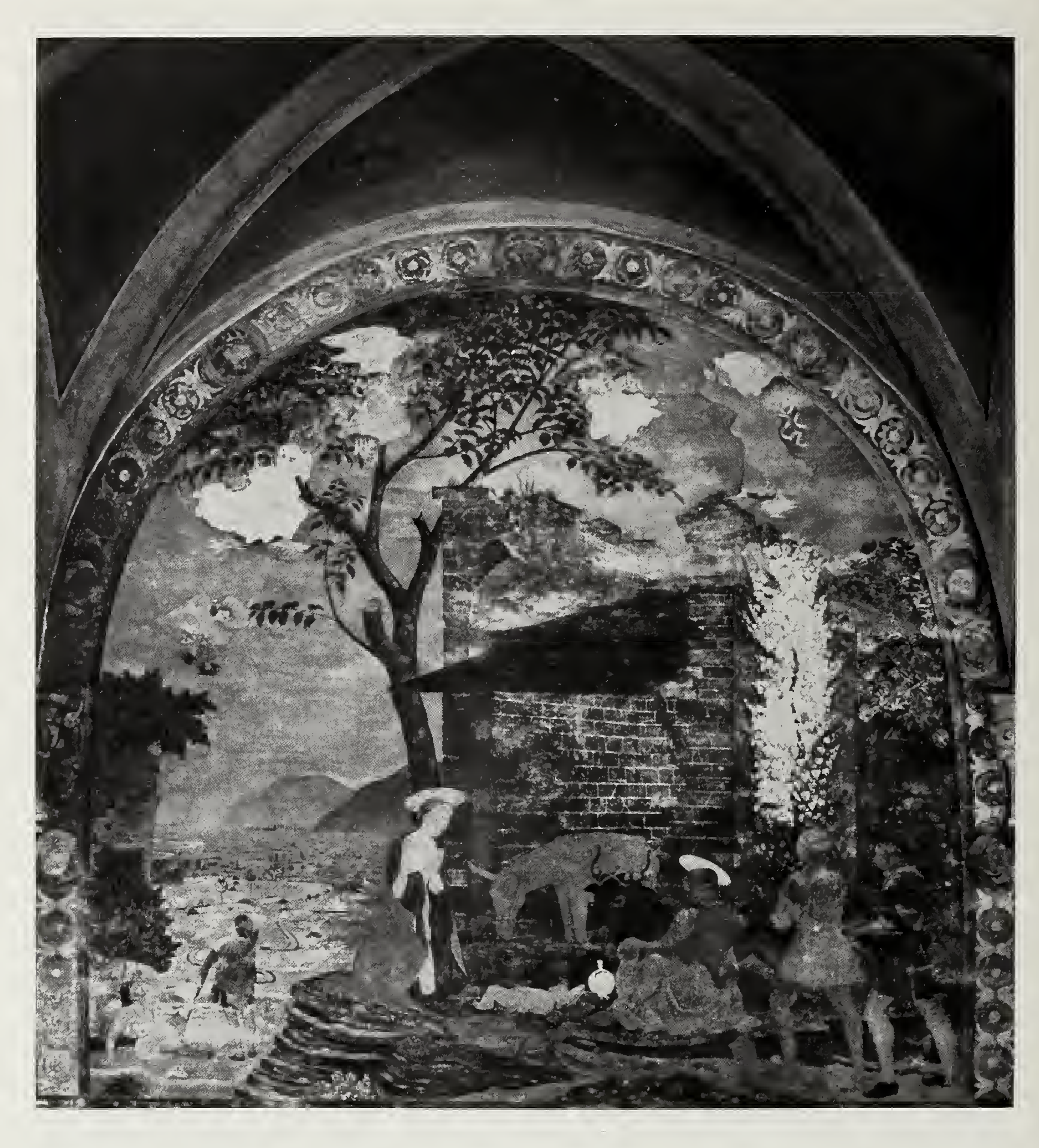




Domenico Veneziano: Weibliches Bildnis. Mailand, Museo Poldi-Pezzoli



Alesso Baldovinetti: Verkündigung. Florenz, Uffizien



Alesso Baldovinetti: Anbetung der Hirten. Fresko in Santa Annunziata, Florenz



Filippo Brunellesco und Donatello: Alte Sakristei von San Lorenzo, Florenz



Filippo Brunellesco: Pazzi-Kapelle bei S. Croce, Florenz

San Gallo und Cronaca: Inneres der Sakristei von San Spirito, Florenz



Nachfolger Brunellescos: Badia in Settimo, Chor



Filippo Brunellesco: Inneres von S. Lorenzo, Florenz



Filippo Brunellesco: Bogenhalle des Findelhauses von Florenz

Full-page photo plate printed sideways, with a caption along it; the page number reads upright.

Nachfolger Brunellescos: Certosa bei Florenz, Chiostro grande



Michelozzo: Palazzo Medici, Florenz



Giuliano und Benedetto da Majano: Santa-Fina-Kapelle der Collegiata in San Gimignano



Giuliano da San Gallo (?): Palazzo Antinori, Florenz



Giuliano da San Gallo: Santa Maria delle Carceri, Prato



Giuliano da San Gallo: Hof des Palazzo Gondi, Florenz



Benedetto da Majano (?): Vorhalle von S. Maria delle Grazie, Arezzo



Benedetto da Majano (?) und Cronaca: Palazzo Strozzi, Florenz



Leon Battista Alberti: Palazzo Ruccellai, Florenz



Leon Battista Alberti: San Francesco in Rimini



M. de' Pasti, Agostino di Duccio u. a.: Inneres von San Francesco, Rimini



Leon Battista Alberti: San Francesco in Rimini. Rechte Seitenansicht



Leon Battista Alberti: S. Andrea in Mantua, Inneres



Leon Battista Alberti: S. Sebastiano in Mantua



Leon Battista Alberti: S. Andrea in Mantua



Leon Battista Alberti (?): Palazzo Pitti, Florenz



Agostino di Duccio: Stadttor von San Pietro, Perugia



Agostino di Duccio: Fassade von San Bernardino, Perugia



Agostino di Duccio: Madonna mit Kind und Engeln. Florenz, Dom-Museum



Agostino di Duccio:
Relief an der Fassade von San Bernardino, Perugia





Agostino di Duccio: Reliefs an der Fassade von S. Bernardino, Perugia



Luciano Laurana (?): Präfekturpalast, Pesaro

Luciano Laurana: Hof des Palazzo Ducale, Urbino



Luciano Laurana: Palazzo Ducale, Urbino



Giorgio da Sebenico: Portal von S. Agostino in Ancona

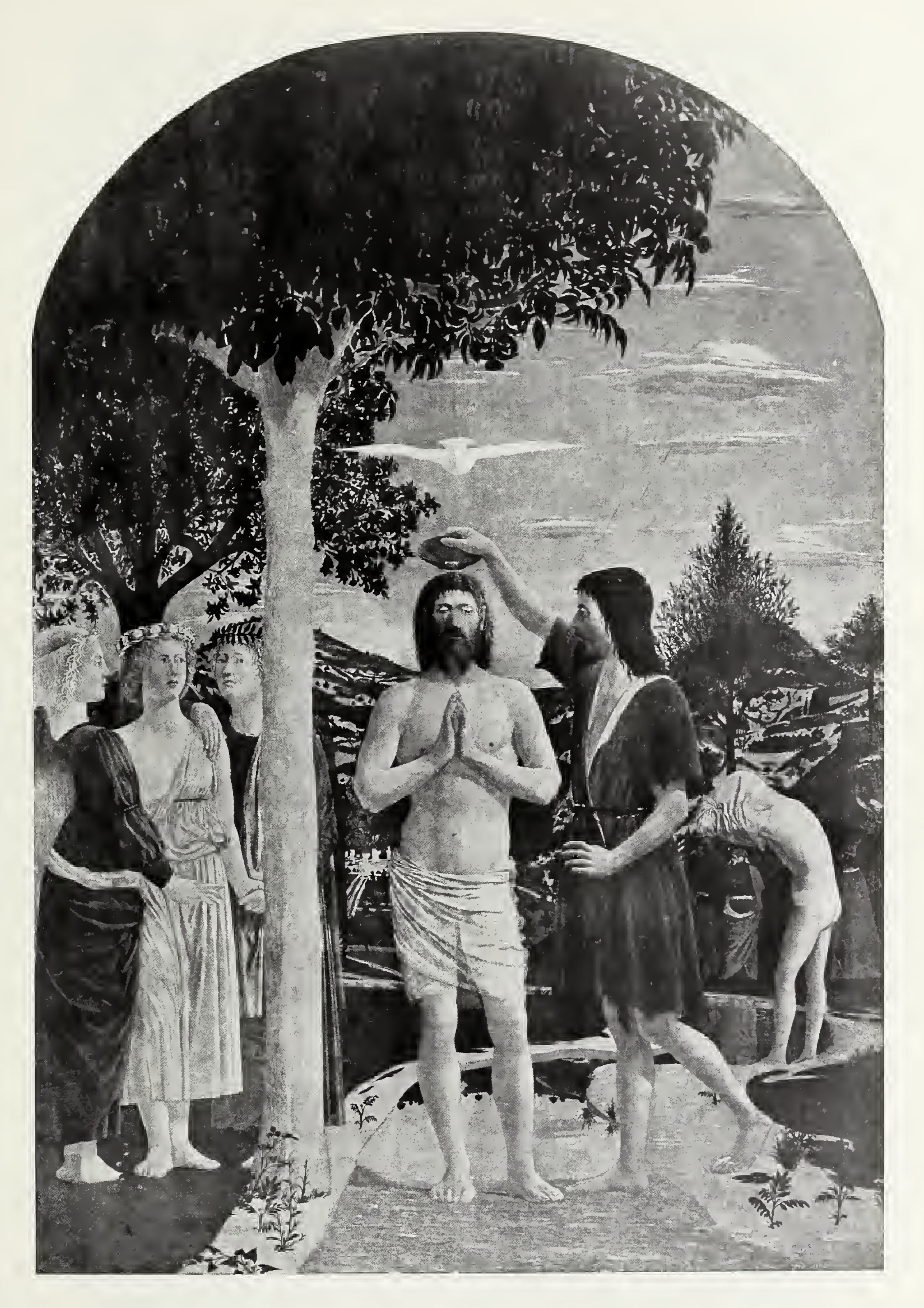


Francesco Laurana: Madonnenstatue
Messina, S. Agostino



Francesco Laurana: Prinzessin von Neapel. Marmorbüste
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

DIE KUNST NORD-UMBRIENS



Piero della Francesca: Taufe Christi. London, National Gallery



Piero della Francesca: Findung und Aufrichtung des Kreuzes. Fresko im Chor von San Francesco, Arezzo



Piero della Francesca: Der Tod Noahs. Teilstück des Freskos in San Francesco, Arezzo



Piero della Francesca: Bildnis der Battista Sforza,
Gattin des Federigo di Montefeltro. Florenz, Uffizien



Piero della Francesca: Bildnis des Federigo di Montefeltro. Florenz, Uffizien



Piero della Francesca: Der Hochzeitswagen des Federigo di Montefeltro
Rückseite des Bildnisses Federigos. Florenz, Uffizien



Piero della Francesca: Der Hochzeitswagen der Battista Sforza
Rückseite des Bildnisses der Battista. Florenz, Uffizien



Piero della Francesca: Thronende Madonna mit Federigo von Urbino
Mailand, Brera



Melozzo da Forli: Papst Sixtus IV. und sein Gefolge bei einer Audienz
Rom, Vatikan



Melozzo da Forli: Musizierender Engel
Ausschnitt aus einem Deckenfresko. Rom, Vatikanische Galerie



Melozzo da Forli: Musizierender Engel
Ausschnitt aus einem Deckenfresko. Rom, Vatikanische Galerie



Melozzo da Forli: Die Pflege der Wissenschaften am Hofe von Urbino
London, National Gallery



Melozzo da Forli: Die Pflege der Wissenschaften am Hofe von Urbino
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Marco Palmezzano: Predigt des hl. Jacobus. Lünette in San Biagio, Forli



Lorenzo di Viterbo: Die Verlobung Josephs und Mariä. Linke Hälfte. Fresko in Santa Maria della Verità, Viterbo



Lorenzo di Viterbo: Die Verlobung Josephs und Mariä. Rechte Hälfte. Fresko in Santa Maria della Verità, Viterbo



Luca Signorelli: Das Jüngste Gericht: Die Seligen. Fresko im Dom von Orvieto



Luca Signorelli: Die Darstellung im Tempel. London, National Gallery



Luca Signorelli: Männerbildnis. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum





Luca Signorelli: Madonna. Florenz, Uffizien



Luca Signorelli: „Die Schule des Pan.“ Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

DIE PADUANER KUNST
(MANTEGNA)
DIE FERRARESEN UND DIE BOLOGNESEN

Squarcione: Die Verherrlichung des hl. Hieronymus. Padua, Galerie



Andrea Mantegna: Die Verurteilung des hl. Jacobus
Fresko in der Eremitani-Kapelle, Padua



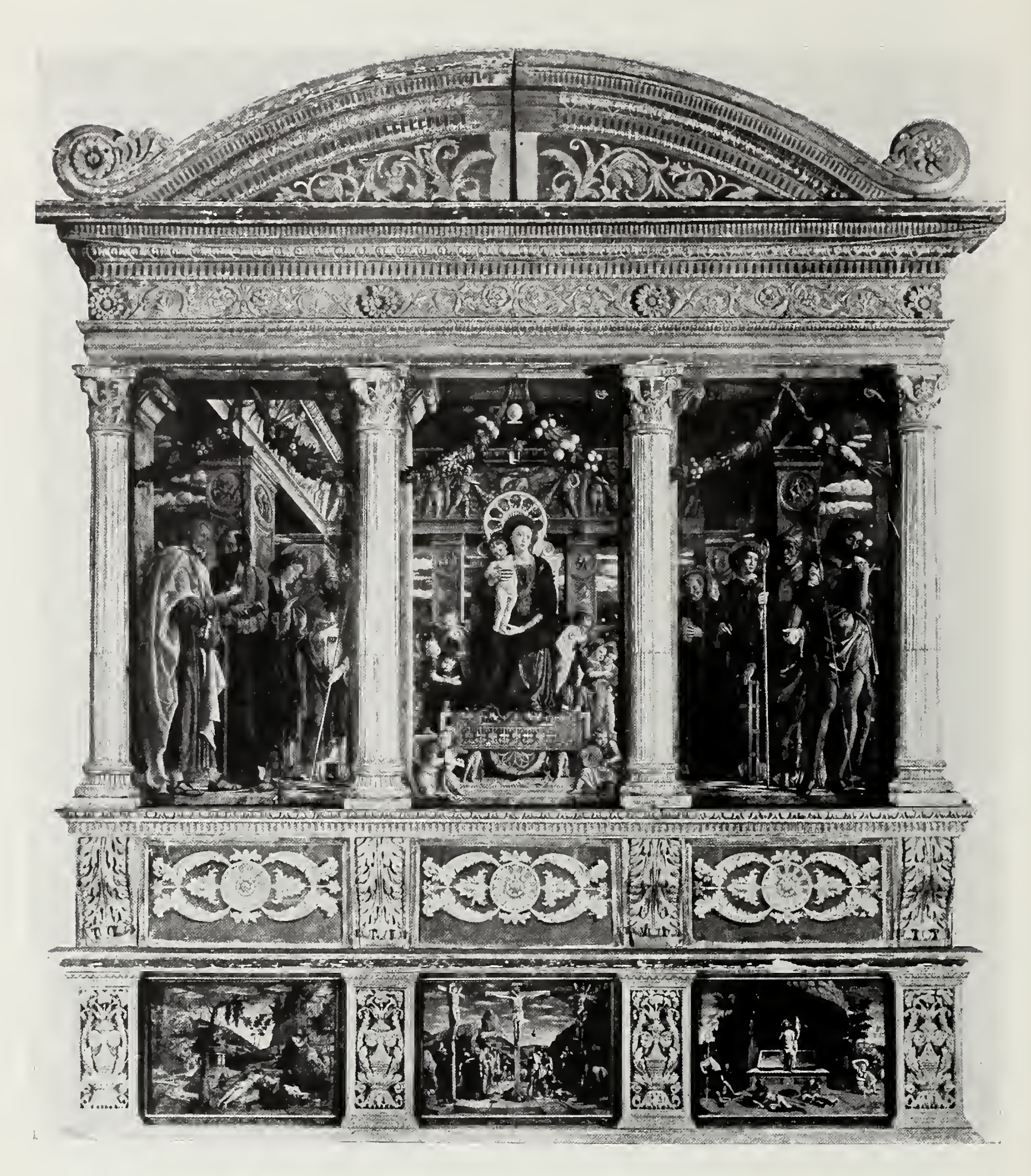
Andrea Mantegna: Der hl. Jacobus wird zur Marter geführt
Fresko in der Eremitani-Kapelle, Padua



Andrea Mantegna: Marchese Ludovico II. und Familie. Fresko im Palazzo Ducale, Mantua



Andrea Mantegna: Rückkehr des Kardinals Francesco aus Rom
Fresko im Palazzo Ducale, Mantua



Andrea Mantegna: Madonna mit Heiligen. Altar in San Zeno



Andrea Mantegna: Madonna. Mittelstück des Altars von San Zeno



Andrea Mantegna: Heilige. Linker Teil des Altars von San Zeno



Andrea Mantegna: Heilige. Rechter Teil des Altars von San Zeno



Andrea Mantegna: Madonna. Mailand, Brera

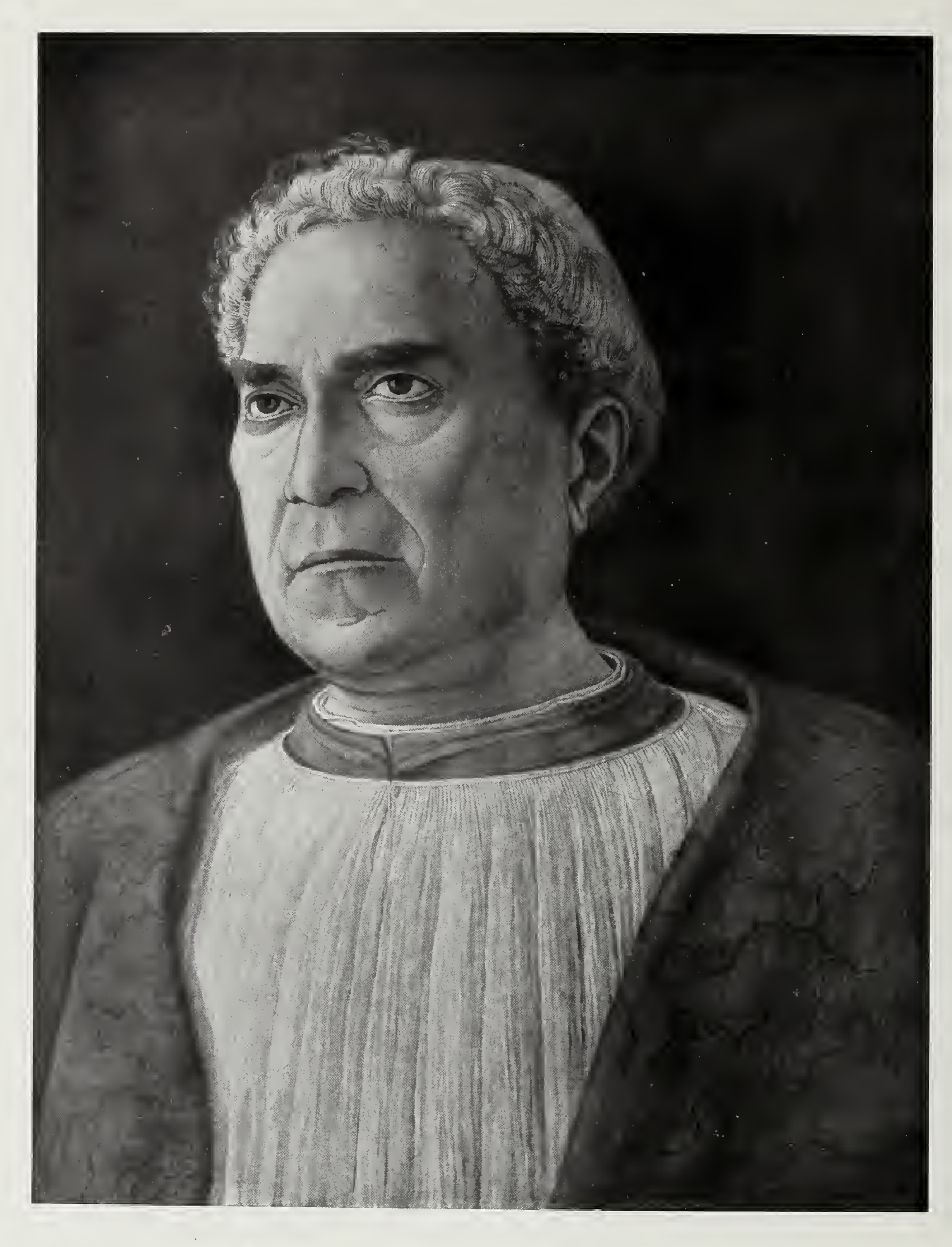


Andrea Mantegna: Madonna. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Tafel XIV



Andrea Mantegna: Pietà. Mailand, Brera



Andrea Mantegna: Bildnis des Kardinals Ludovico Scarampi
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Andrea Mantegna: Der Tod der Maria
Madrid, Prado



Andrea Mantegna: Der hl. Sebastian. Wien, Staatsgalerie



Andrea Mantegna: Der hl. Georg. Venedig, Akademie



Andrea Mantegna: Der Parnaß. Paris, Louvre



Andrea Mantegna: Die Grablegung Christi. Kupferstich



Francesco Cossa: Madonna mit Heiligen und Stifter. Bologna, Pinacoteca



Francesco Cossa: Der Triumph der Minerva (August). Fresko im Palazzo Schifanoja, Ferrara



Francesco Cossa: Der Triumph der Venus (März). Fresko im Palazzo Schifanoja, Ferrara



Francesco Cossa: Der hl. Petrus. Mailand, Brera



Francesco Cossa: Johannes der Täufer. Mailand, Brera



Francesco Cossa: Der Herbst. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum





Ercole Roberti: Wunder des hl. Hyazinth. Predellen. Rom, Vatikan



Cosimo Tura: Der hl. Hieronymus. London, National Gallery



Cosimo Tura: Thronende Madonna mit vier Heiligen
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Ercole Roberti: Madonna mit vier Heiligen. Mailand, Brera



Ercole Roberti: Johannes der Täufer. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Tafel XVI

Ercole Roberti: Gefangennahme Christi und Zug nach Golgatha. Dresden. Gemäldegalerie



Ercole Roberti: Das Konzert. London, National Gallery



Ercole Roberti: Beweinung Christi. Handzeichnung



Lorenzo Costa: Bildnis des Santi Bentivoglio. Florenz, Galleria Pitti



Lorenzo Costa: Madonna. Bologna, San Petronio



Lorenzo Costa: Madonna Bentivoglio. Fresko in San Giacomo Maggiore, Bologna



Lorenzo Costa: Das Reich der Musen. Paris, Louvre

Bartolommeo Bonascia: Pietà. Modena, Galerie

Domenico Morone: Sturz der Bonacolsi. Mailand, Brera

Francesco Francia: Bartolomeo Bianchini
London, National Gallery

Francesco Francia: Die heilige Familie
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Liberale da Verona: Der hl. Sebastian. Mailand, Brera



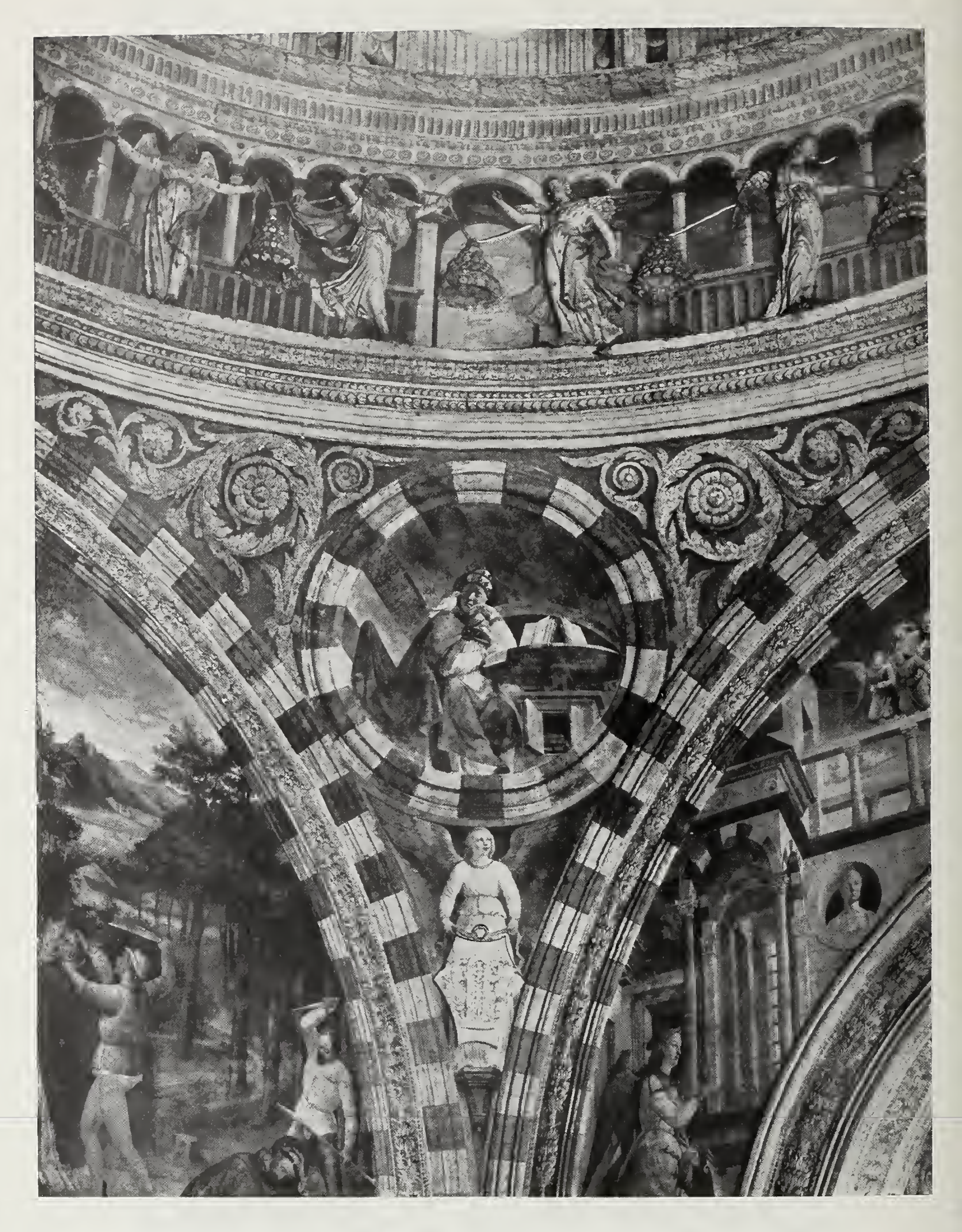
Francesco Bonsignori (?): Der hl. Sebastian
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Vincenzo Foppa: Der hl. Sebastian. Mailand, Brera



Vincenzo Foppa: Christus am Kreuz. Bergamo, Galleria Carrara



Vincenzo Foppa (?): Fresken in der Capella di San Pietro Martire in der Basilica di San Eustorgio zu Mailand



Ambrogio Borgognone: Thronende Madonna
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Ambrogio Borgognone: Verkündigung. Fresko. Lodi



Riccio: Kandelaber im Chor der Antonius-Kirche zu Padua



Donatello: David
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Riccio: Reiter
Genf, Privatbesitz



Bellano: David
New York, Sammlung H. Goldman



Antico (1), Bellano (3), Riccio (2, 5): Statuetten. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Riccio: Plaketten. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Niccolò da Bari u. a.: Arca über dem Schrein des hl. Dominicus, Bologna



Niccolò da Bari: Beweinung Christi in S. Maria della Vita, Bologna



Niccolò da Bari: Grabmal Garganelli. Bologna, Museo Civico



Sperandio: Bildnisbüste eines Bologneser Professors
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Sperandio: Madonna. Ton. London, Victoria- und Albert-Museum



Matteo de'Pasti und Sperandio: Medaillen



Guido Mazzoni: Beweinung Christi. Modena, S. Giovanni Decollato

PLASTIK UND MALEREI IN FLORENZ IN DER ZWEITEN HÄLFTE DES QUATTROCENTO



Desiderio da Settignano: Marmortabernakel in San Lorenzo, Florenz



Desiderio da Settignano: Grabmal des Carlo Marzuppini
in Santa Croce, Florenz



Desiderio da Settignano: Frauenbüste. Florenz, Museo Nazionale



Desiderio da Settignano: Marietta Strozzi. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Desiderio da Settignano: Knabenbüste. Wien, Sammlung von Benda



Desiderio da Settignano: Cherubimfries an der Pazzi-Kapelle von S. Croce, Florenz



Desiderio da Settignano: Madonnenrelief. Turin, Gemäldegalerie




Bernardo Rossellino: Erzengel Gabriel und Verkündigungs-Madonna
Empoli, S. Francesco



Bernardo Rossellino: Marmorgrabmal des Leonardo Bruni
in Santa Croce, Florenz



Antonio Rossellino: Marmorgrabmal des Kardinals von Portugal in San Miniato, Florenz



Antonio Rossellino: Geburt Christi mit Anbetung der Hirten
Neapel, Chiesa di M. Oliveto, Capp. Piccolomini

Antonio Rossellino: Sarkophag des hl. Marcolinus. Forli, Museum





Antonio Rossellino: Der hl. Sebastian und zwei kniende Engel
Marmorstatuen vom Sebastianaltar in der Collegiata zu Empoli



Antonio Rossellino: Der Arzt Giovanni di S. Miniato. Marmorbüste
London, Victoria- und Albert-Museum



Benedetto da Majano: Sarkophag des hl. Savinus. Faenza, Dom



Benedetto da Majano: Marmorkanzel in Santa Croce, Florenz



Benedetto da Majano: Altar der hl. Fina in der Santa-Fina-Kapelle der Collegiata San Gimignano



Benedetto da Majano: Zwei Gruppen von Putten über einer Tür im Palazzo Vecchio, Florenz



Benedetto da Majano: Thronende Madonna
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Benedetto da Majano: Filippo Strozzi. Tonbüste. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Benedetto da Majano: Grabmal des Filippo Strozzi
in Santa Maria Novella, Florenz



Mino da Fiesole: Marmorgrabmal des Leonardo Salutati
im Dom zu Fiesole



Mino da Fiesole: Grabdenkmal des Cecco Tornabuoni. Rom, S. Maria sopra Minerva



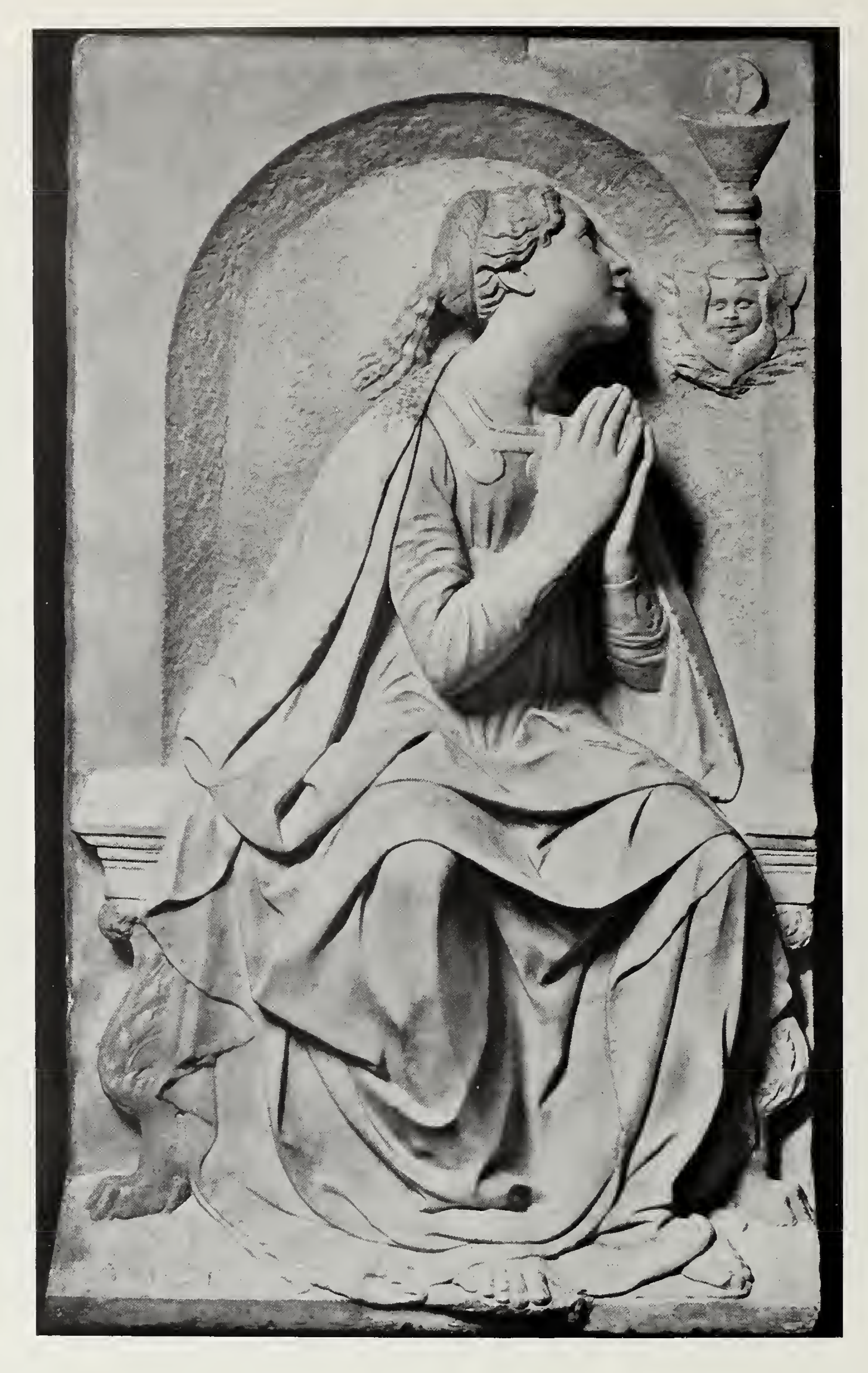
Mino da Fiesole: Niccolò Strozzi. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Mino da Fiesole: Tabernakel. Florenz, S.Croce



Mino da Fiesole: Alexo di Luca. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Matteo Civitale: Der Glaube. Florenz, Museo Nazionale



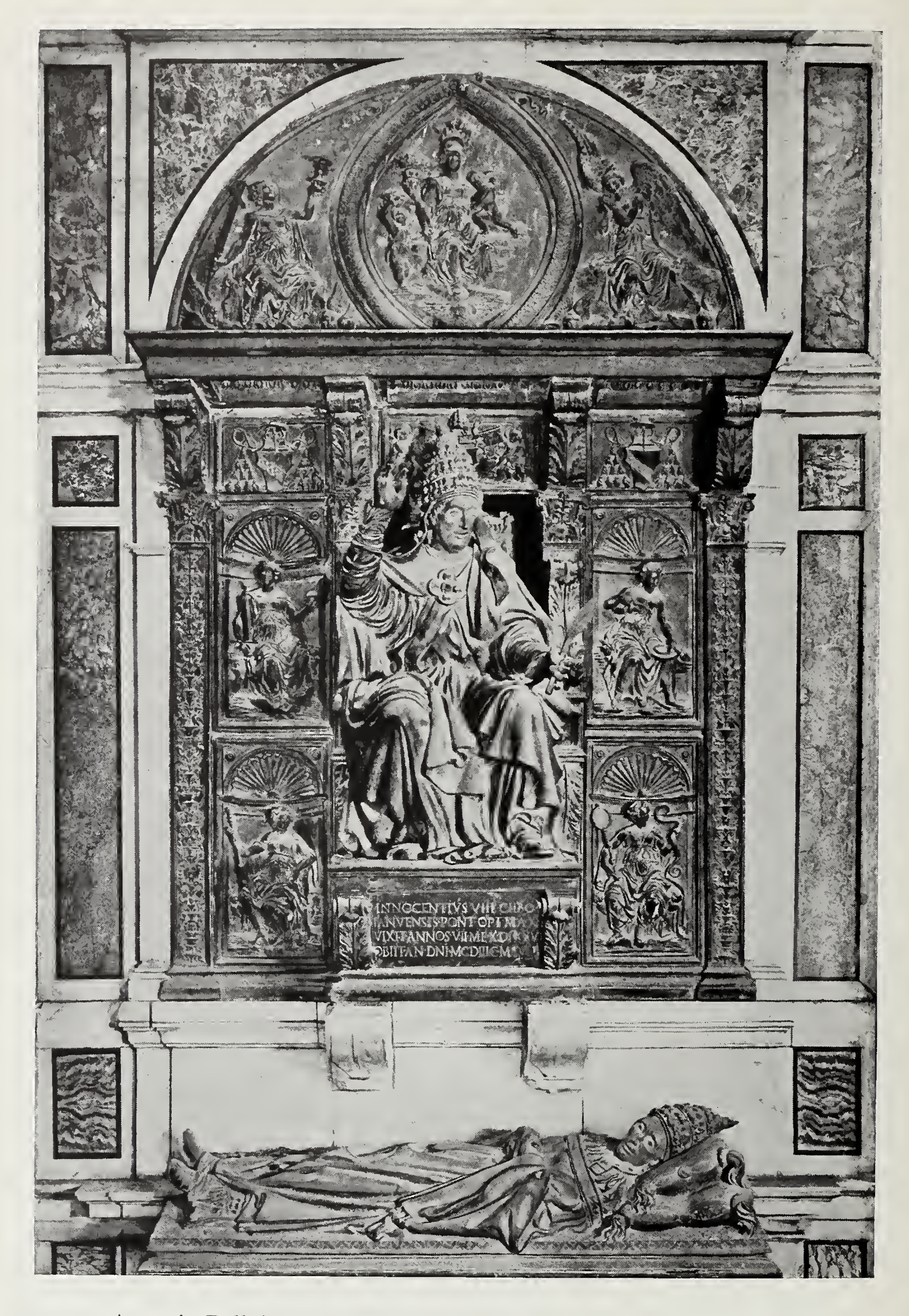
Matteo Civitale: Christus. Florenz, Museo Nazionale



Matteo Civitale: Zwei Engel. Marmorstatuen vom Sakramentsaltar im Dom zu Lucca



Antonio Pollajuolo: Bronzegrabmal des Papstes Sixtus IV. in St. Peter, Rom



Antonio Pollajuolo: Bronzegrabmal des Papstes Innozenz VIII.
in St. Peter, Rom



Antonio Pollajuolo: Tonbüste. Florenz, Museo Nazionale



Antonio Pollajuolo: Herkules. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Antonio Pollajuolo: Herkules und Antäus. Florenz, Museo Nazionale



Antonio Pollajuolo: Martyrium des hl. Sebastian. London, National Gallery



Antonio Pollajuolo: David. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

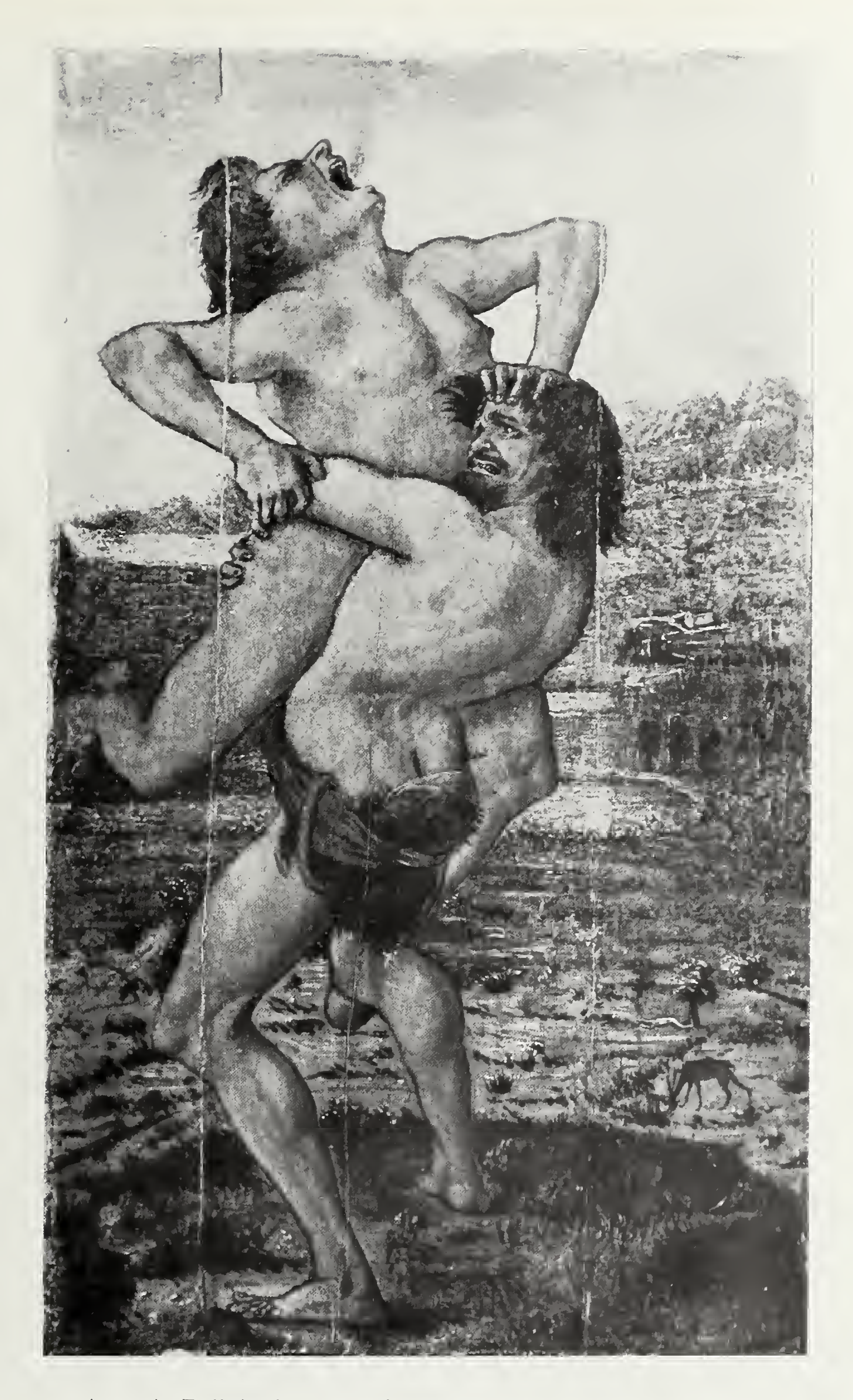
Tafel XIX



Antonio Pollajuolo: Apollo und Daphne. London, National Gallery



Antonio Pollajuolo: Herkules' Kampf mit der lernäischen Schlange
Florenz, Uffizien



Antonio Pollajuolo: Herkules und Antäus. Florenz, Uffizien



Antonio und Piero Pollajuolo: Die Verkündigung. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Antonio Pollajuolo: Der Kampf. Kupferstich



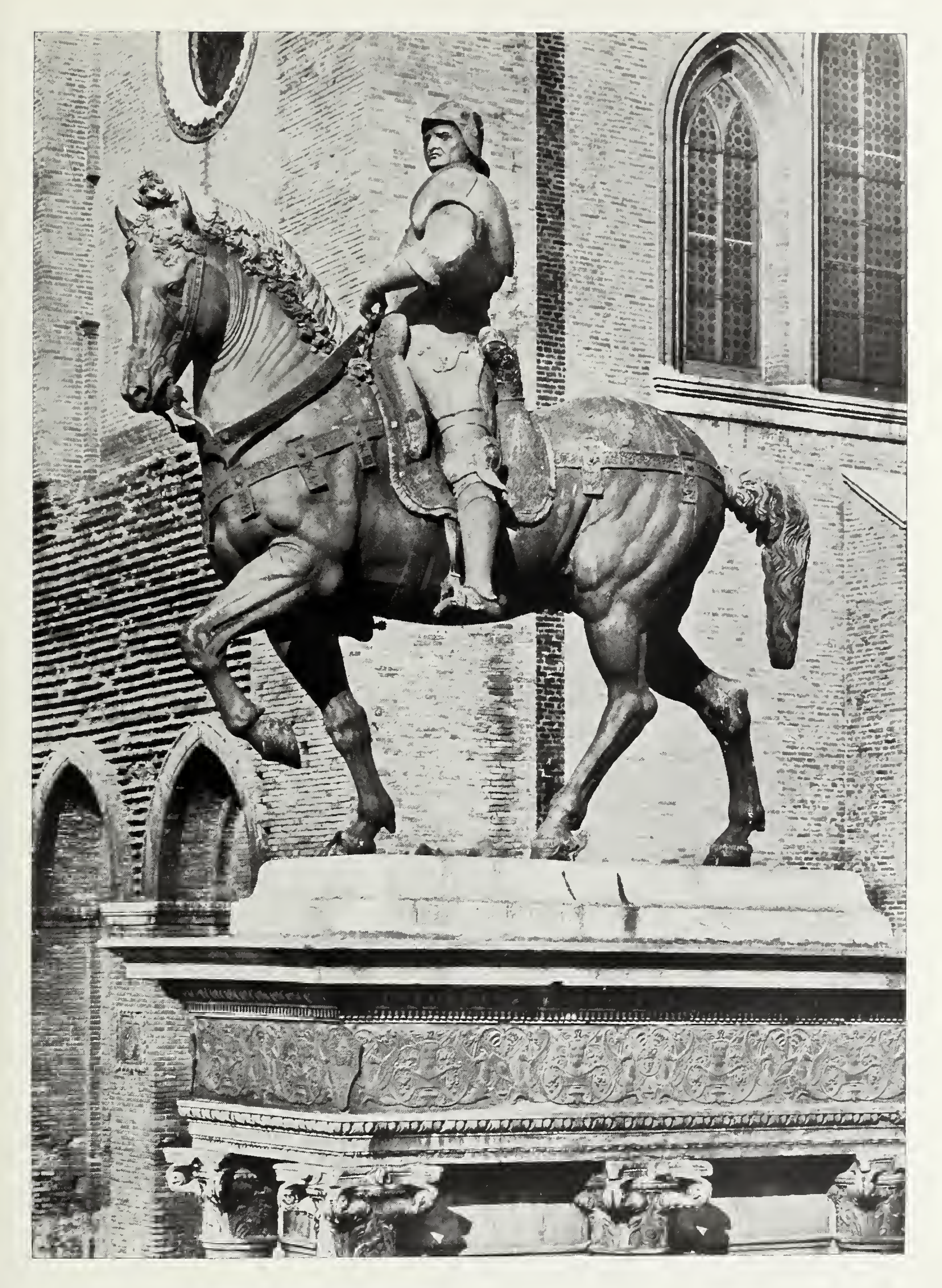
Andrea del Verrocchio: Bronzegrabmal von Piero und Giovanni dei Medici in San Lorenzo, Florenz



Andrea del Verrocchio: David. Bronzestatue im Museo Nazionale, Florenz



Andrea del Verrocchio: Christus und Thomas
Bronzegruppe an Or San Michele, Florenz



Andrea del Verrocchio: Reiterdenkmal des Bartolommeo Colleoni, Venedig



Andrea del Verrocchio: Lorenzo il Magnifico. Tonbüste
New York, Privatbesitz



Andrea del Verrocchio: Weibliche Büste
Florenz, Museo Nazionale



Andrea del Verrocchio: Knabe mit Fisch
Bronzefigur am Brunnen im Palazzo Vecchio, Florenz

Andrea del Verrocchio: Putto
Tonfigur in der Sammlung Gustave Dreyfus, Paris



Andrea del Verrocchio: Die drei Erzengel mit Tobias. Florenz, Uffizien



Andrea del Verrocchio: Madonna. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Andrea del Verrocchio: Frauenkopf. Handzeichnung. Oxford

Tafel XXII



Verrocchio: Madonna. Tonrelief. Florenz, Museo Nazionale



Verrocchio und Leonardo: Die Taufe Christi. Florenz, Uffizien



Bertoldo di Giovanni: Bellerophon. Bronze. Wien, Kunsthistorisches Museum



Bramante (1—4) und Bertoldo di Giovanni (5—7): Plaketten und Medaillen. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Bertoldo di Giovanni: Arion mit Violine. Florenz, Museo Nazionale



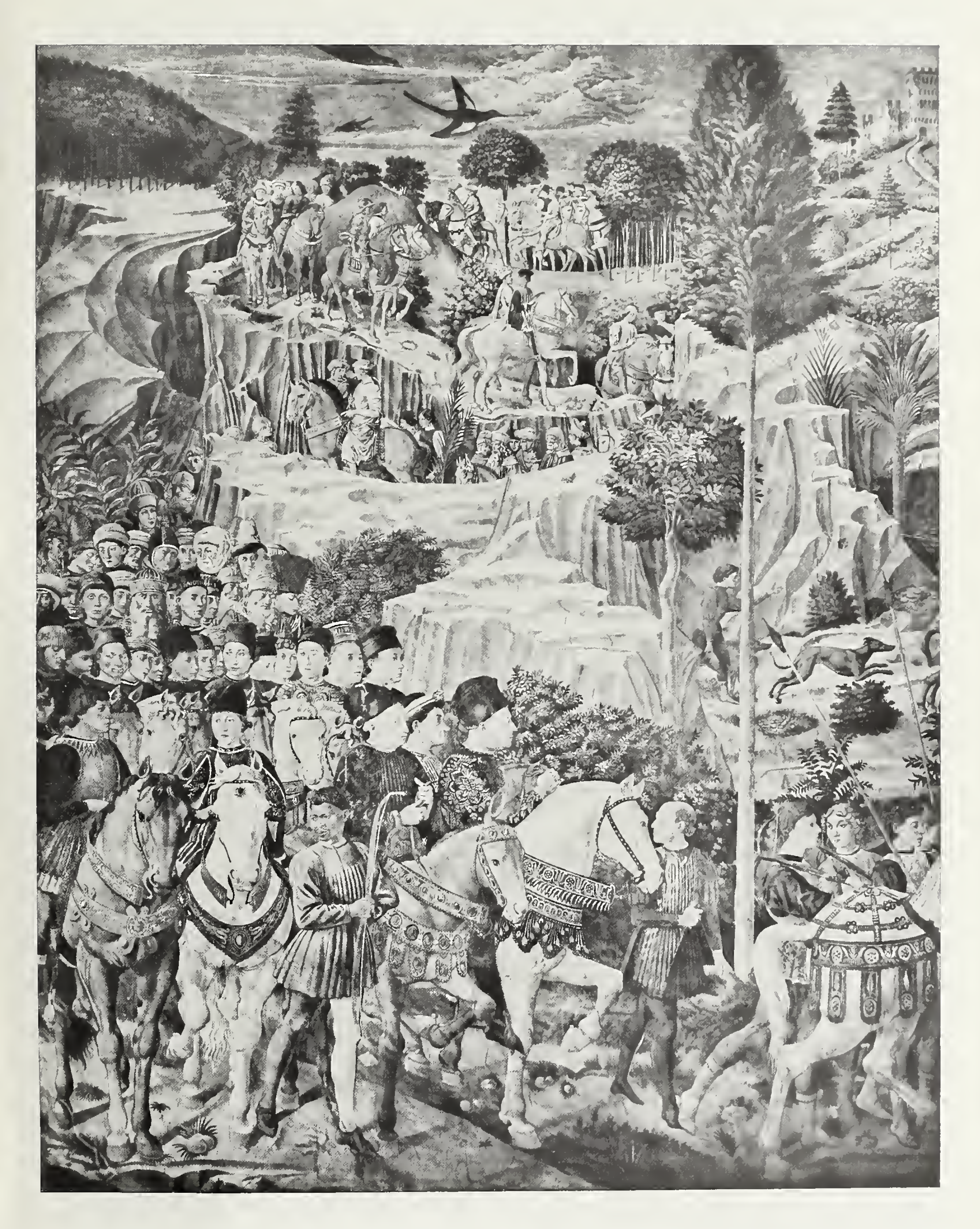
Nicolo di Sforzore Spinelli: Medaillen. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Benozzo Gozzoli: Der Zug der Könige. Teilstück aus dem Fresko: Die Anbetung der Könige in der Medici-Kapelle des Palazzo Riccardi, Florenz



Benozzo Gozzoli: Der Zug der Könige. Teilstück aus dem Fresko: Die Anbetung der Könige in der Medici-Kapelle des Palazzo Riccardi, Florenz



Benozzo Gozzoli: Der Zug der Könige. Teilstück aus dem Fresko: Die Anbetung der Könige in der Medici-Kapelle des Palazzo Riccardi, Florenz

Benozzo Gozzoli: Der Turmbau zu Babel. Linke Hälfte. Fresko an der Nordwand des Campo Santo, Pisa



Benozzo Gozzoli: Noahs Weinlese. Teilstück aus dem Fresko an der Nordwand des Campo Santo, Pisa



Domenico Ghirlandajo: Papst Honorius III. bestätigt die Regeln des hl. Franz. Fresko in S. Trinità, Florenz



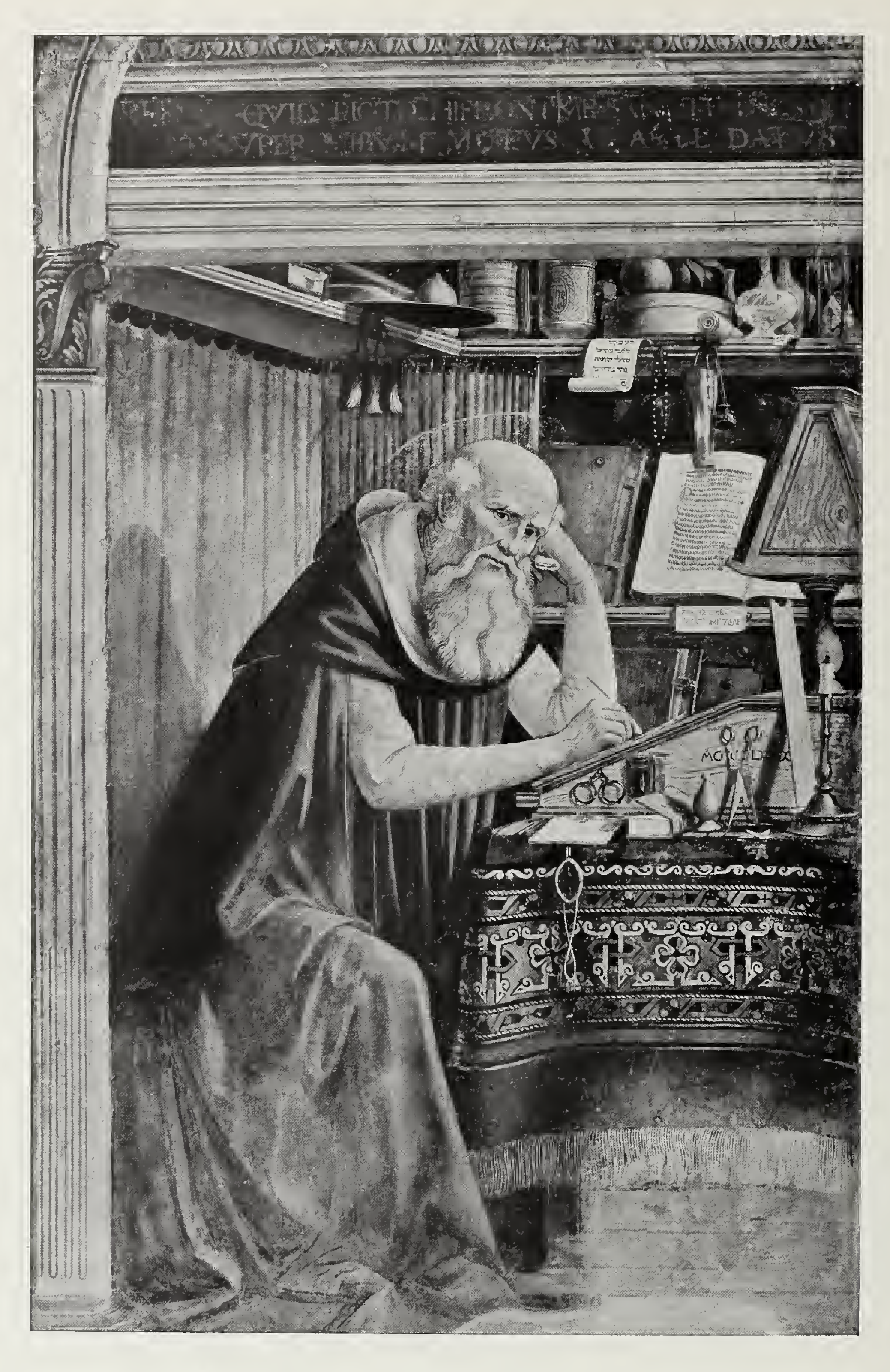
Domenico Ghirlandajo: Zacharias. Fresko in Santa Maria Novella, Florenz



Domenico Ghirlandajo: Großvater mit Enkel. Paris, Louvre



Domenico Ghirlandajo: Weibliches Bildnis. New York, Slg. P. Morgan



Domenico Ghirlandajo: Der hl. Hieronymus. Fresko in Ognissanti, Florenz



Sandro Botticelli: Der hl. Augustinus. Fresko in Ognissanti, Florenz



Sandro Botticelli: Madonna mit Engeln. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Domenico Ghirlandajo: Madonna mit Heiligen. Florenz, Uffizien



Sandro Botticelli: Die Tapferkeit. Florenz, Uffizien



Sandro Botticelli: Venus. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Tafel XXIII



Sandro Botticelli: Porträt der Simonetta. Berlin, Sammlung Kappel



Sandro Botticelli: Der Frühling. Florenz, Uffizien

Sandro Botticelli: Die Geburt der Venus. Florenz, Uffizien



Sandro Botticelli: Mars und Venus. London, National Gallery



Sandro Botticelli: Die „Verleumdung des Apelles". Florenz, Uffizien



Sandro Botticelli: Einführung des Lorenzo Tornabuoni in den Kreis der freien Wissenschaften
Fresko. Paris, Louvre



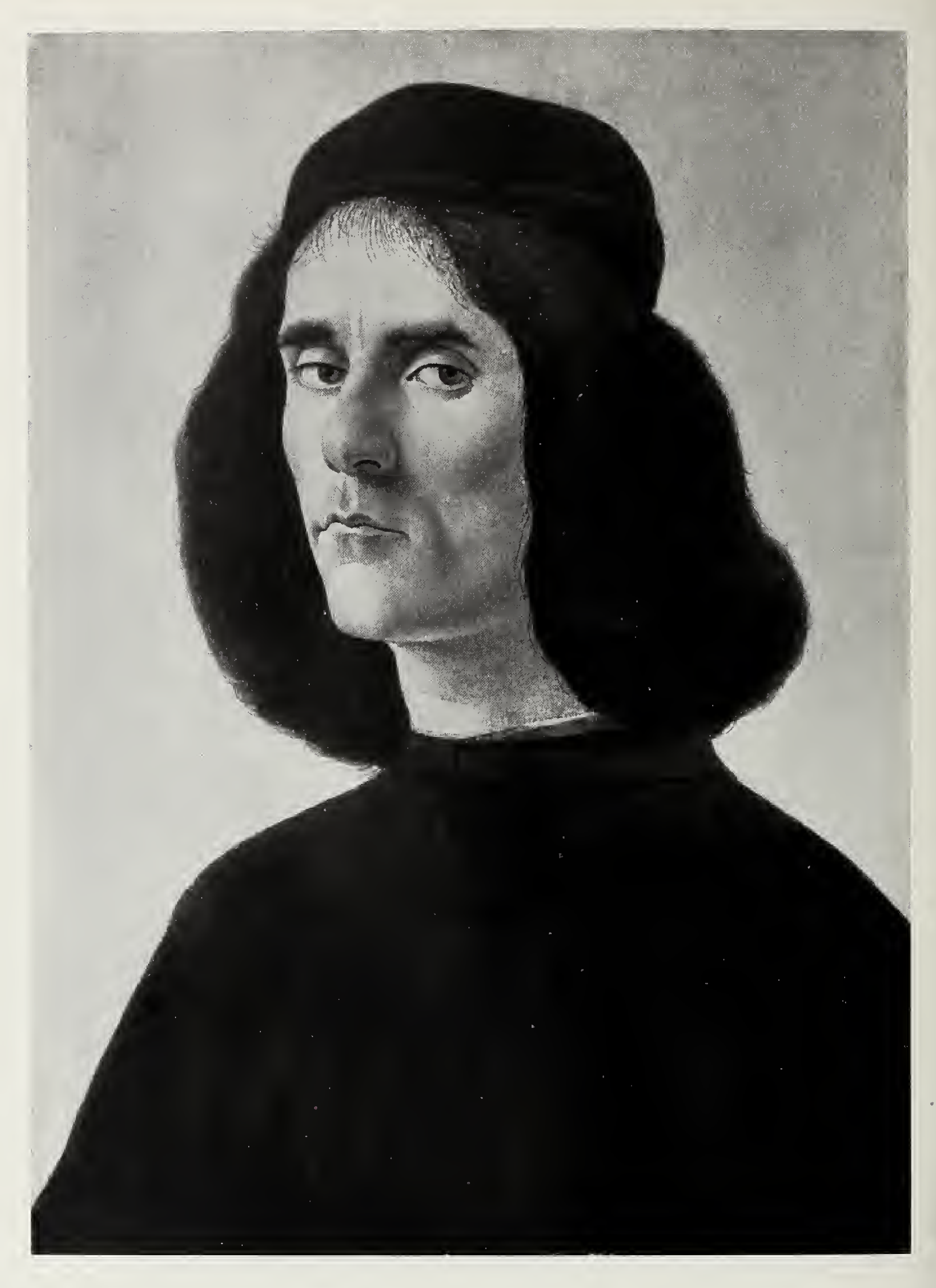
Sandro Botticelli: Giovanna degli Albizzi wird von den Kardinaltugenden begrüßt. Fresko
Paris, Louvre



Sandro Botticelli: Novelle von Nastagio degli Onesti. London, Sammlung Veron Watney



Sandro Botticelli: Die Anbetung der Könige. Florenz, Uffizien



Sandro Botticelli: Männerbildnis. Berlin, Sammlung Eduard Simon



Sandro Botticelli: Dante und Beatrice im Paradies. Handzeichnung.
Berlin, Kupferstich-Kabinett

Tafel XXIV



Filippino Lippi: Esther und Ahasver. Truhenbild (und Teilstück). Chantilly, Museum



Filippino Lippi: Vision des hl. Bernhard. Florenz, Badia



Filippino Lippi: Gewandstudien zu einer Verkündigung. Handzeichnung.
Berlin, Kupferstich-Kabinett





Filippino Lippi: Anbetung der Könige. Florenz, Uffizien



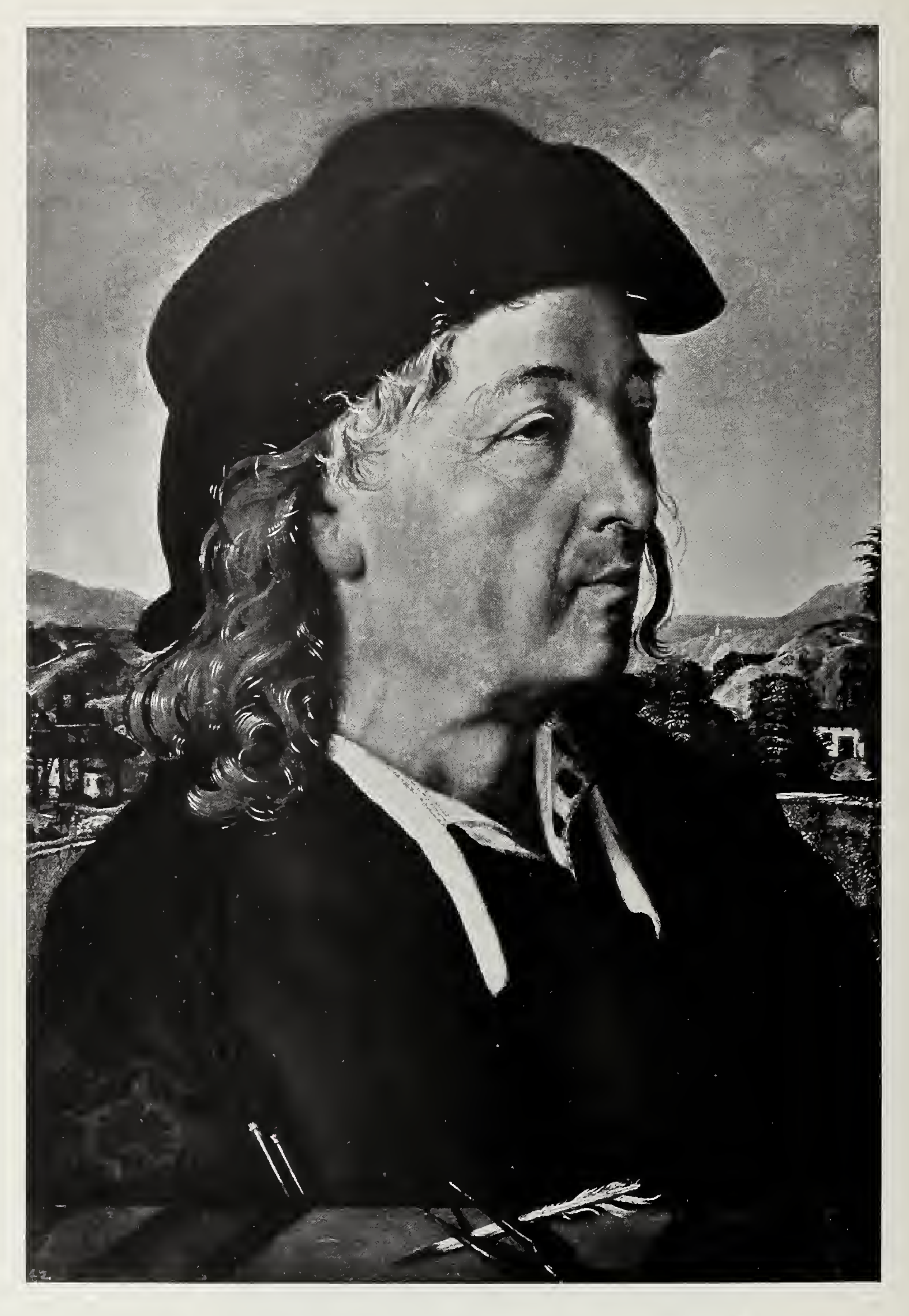
Lorenzo di Credi: Madonna. Rom, Galerie Borghese



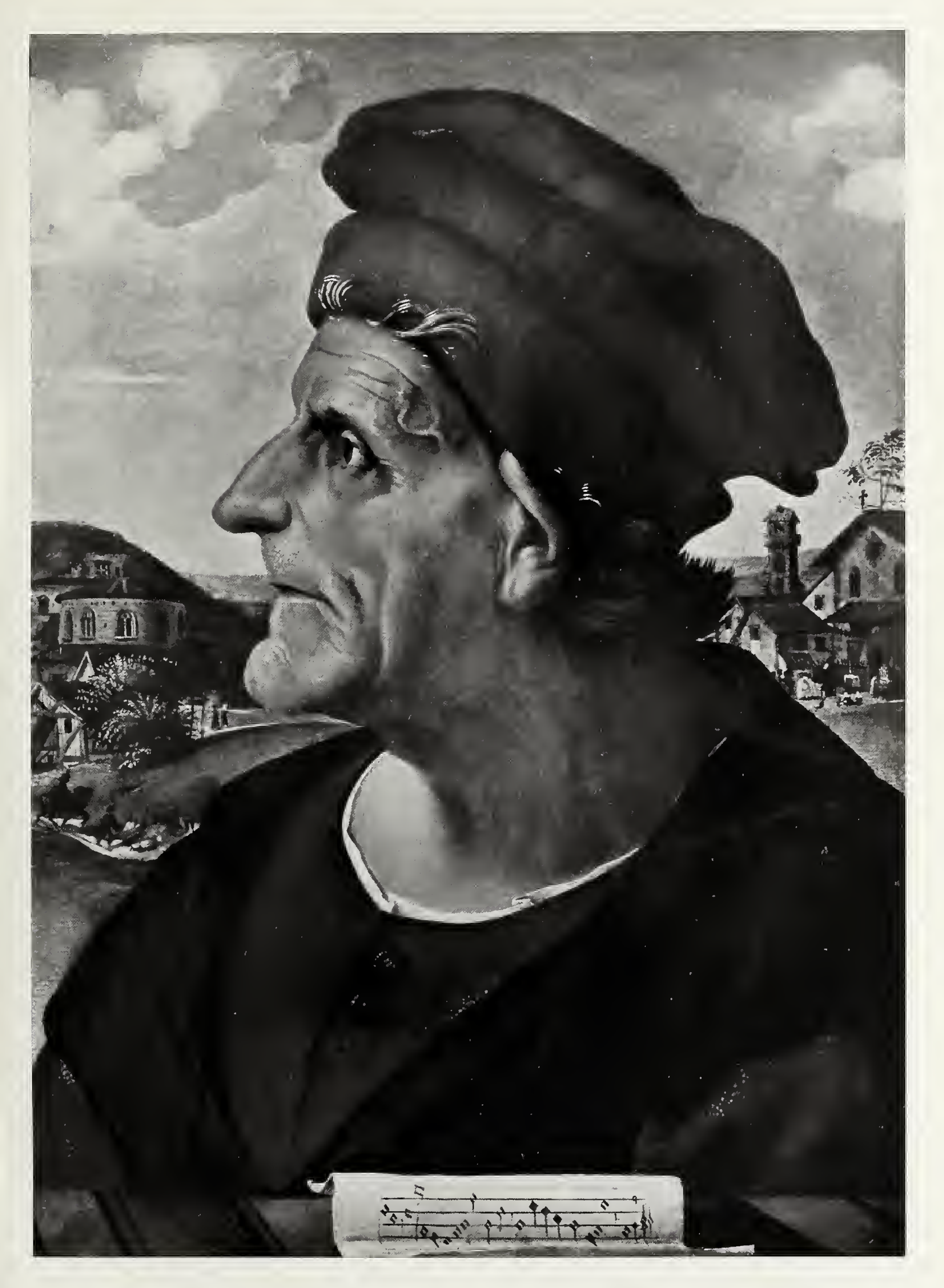
Lorenzo di Credi: Verkündigung. Florenz, Uffizien



Piero di Cosima: Der Tod der Prokris. London, National Gallery



Piero di Cosimo: Bildnis des Giuliano da San Gallo. Haag, Museum



Piero di Cosimo: Bildnis des Francesco Giamberti. Haag, Museum



Holzschnitt aus Lorenzo de' Medici, Selve d'amore. Florenz



Holzschnitt aus Polifilo, Hypnerotomachia. Venedig 1499



Holzschnitt aus Savonarola, Arte del bene morire. Florenz



Unbekannter Meister: Mädchenkopf. Kupferstich

Schlafzimmer im dritten Stock des Palazzo Davanzati, Florenz



Zwei Majolikateller aus Faenza und (links) Majolikaschüssel aus Siena. Berlin, Schloßmuseum



Florentiner Majolika-Vase um 1425—1450. Wien, Sammlung des Fürsten Liechtenstein

DIE KUNST SIENAS



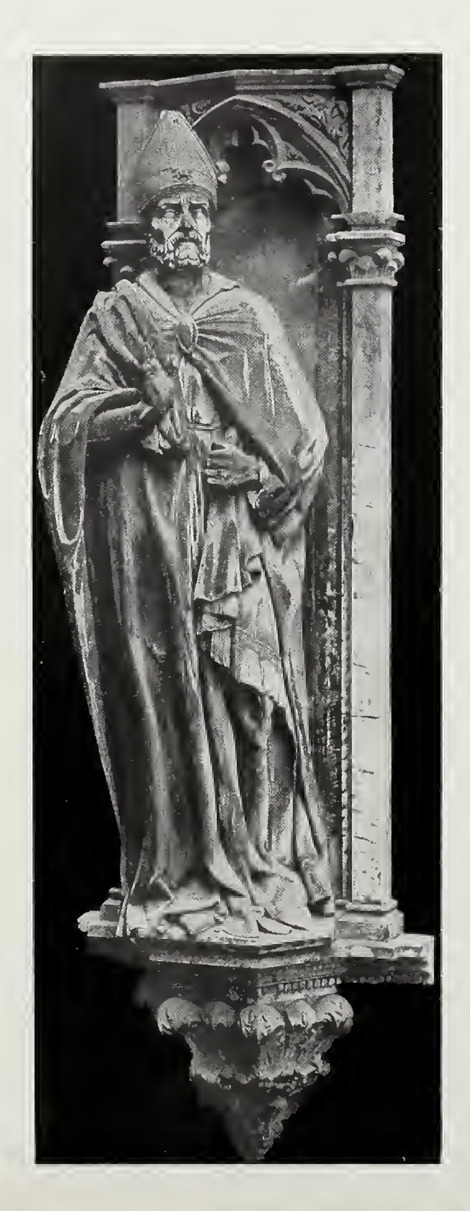
Neroccio di Bartolomeo: Maria mit zwei Heiligen. Triptychon in der Akademie, Siena



Francesco di Giorgio: Die Krönung Mariä. Siena, Akademie



Francesco di Giorgio: Die Anbetung der Hirten. Siena, Akademie







Antonio Federighi: Drei Heilige. Marmorstatuen an der Loggia dei Nobili, Siena



Antonio Federighi: Zwei Weihwasserbecken im Dom, Siena



Giovanni di Stefano: Marmortabernakel der Katharinenkapelle
in San Domenico, Siena



Lorenzo Vecchietta: Bronzetabernakel im Dom, Siena
Giovanni di Stefano: Leuchtertragende Engel aus Bronze daneben



Sienesischer Meister um 1425: Verkündigung (Holz)
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Lorenzo Vecchietta: Madonna. Stuck. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Tafel XXIX



Cozzarelli: Beweinung Christi. Farbige Terracotta. Siena, Kloster Osservanza



Antonio Federighi: Loggia des Palazzo pubblico, Siena



Antonio Federighi: Loggia del Papa, Siena



Casa Bandini-Piccolomini, Siena



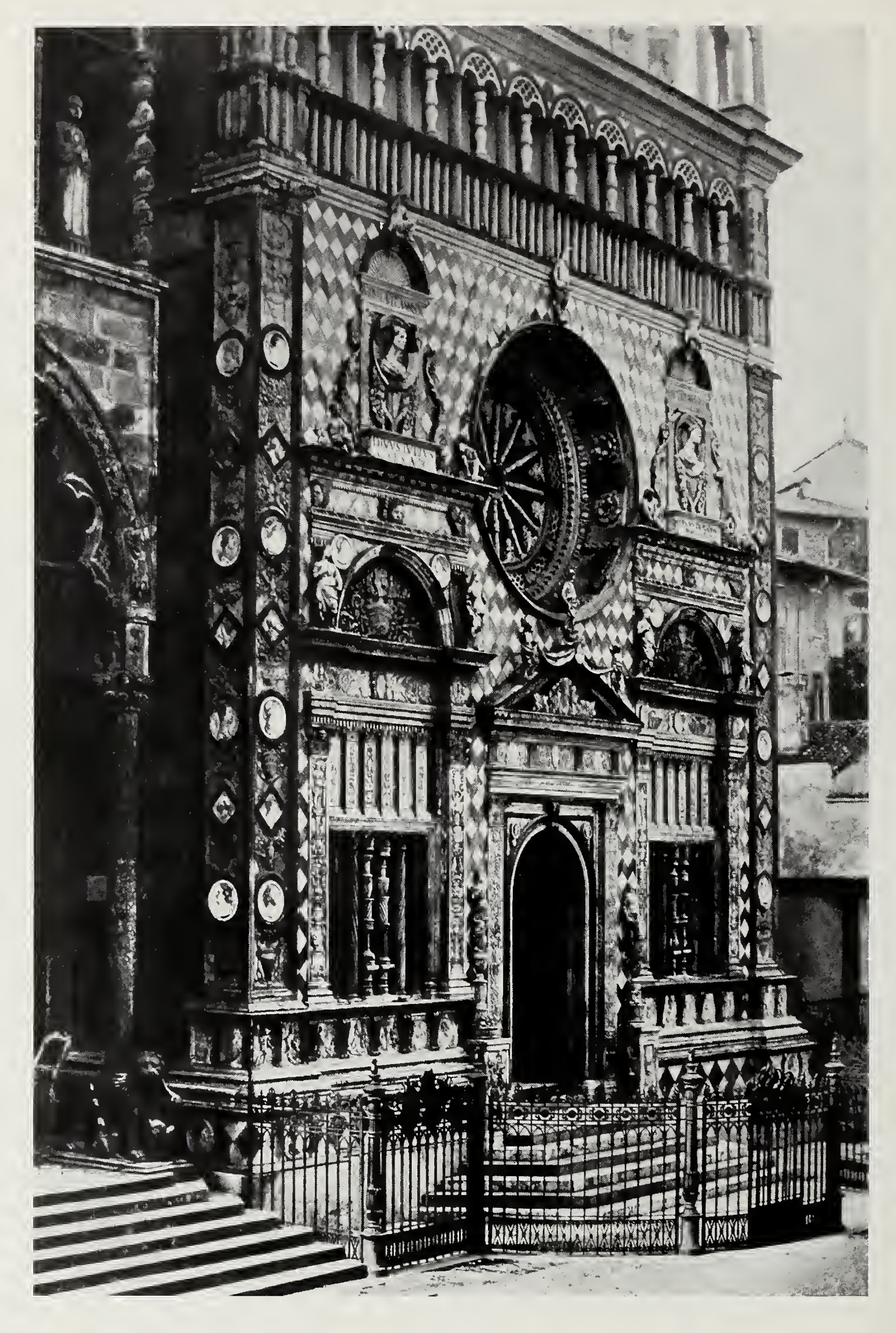
Antonio Barili: Pilaster. Siena, Akademie



DIE KUNST DER LOMBARDEI



Filarete: Ospedale Maggiore, Mailand



Giov. Antonio Omodeo: Fassade der Kapelle Colleoni, Bergamo



Giov. Antonio Omodeo: Grabmal der Medea Colleoni. Bergamo, Kapelle Colleoni



Donato Bramante: Luca Pacioli und Herzog Guidobaldo (?)
Neapel, Museo Nazionale



Donato Bramante: Christus an der Säule. Chiaravella, Abtei



Donato Bramante: Rotunde von S. Satiro, Mailand



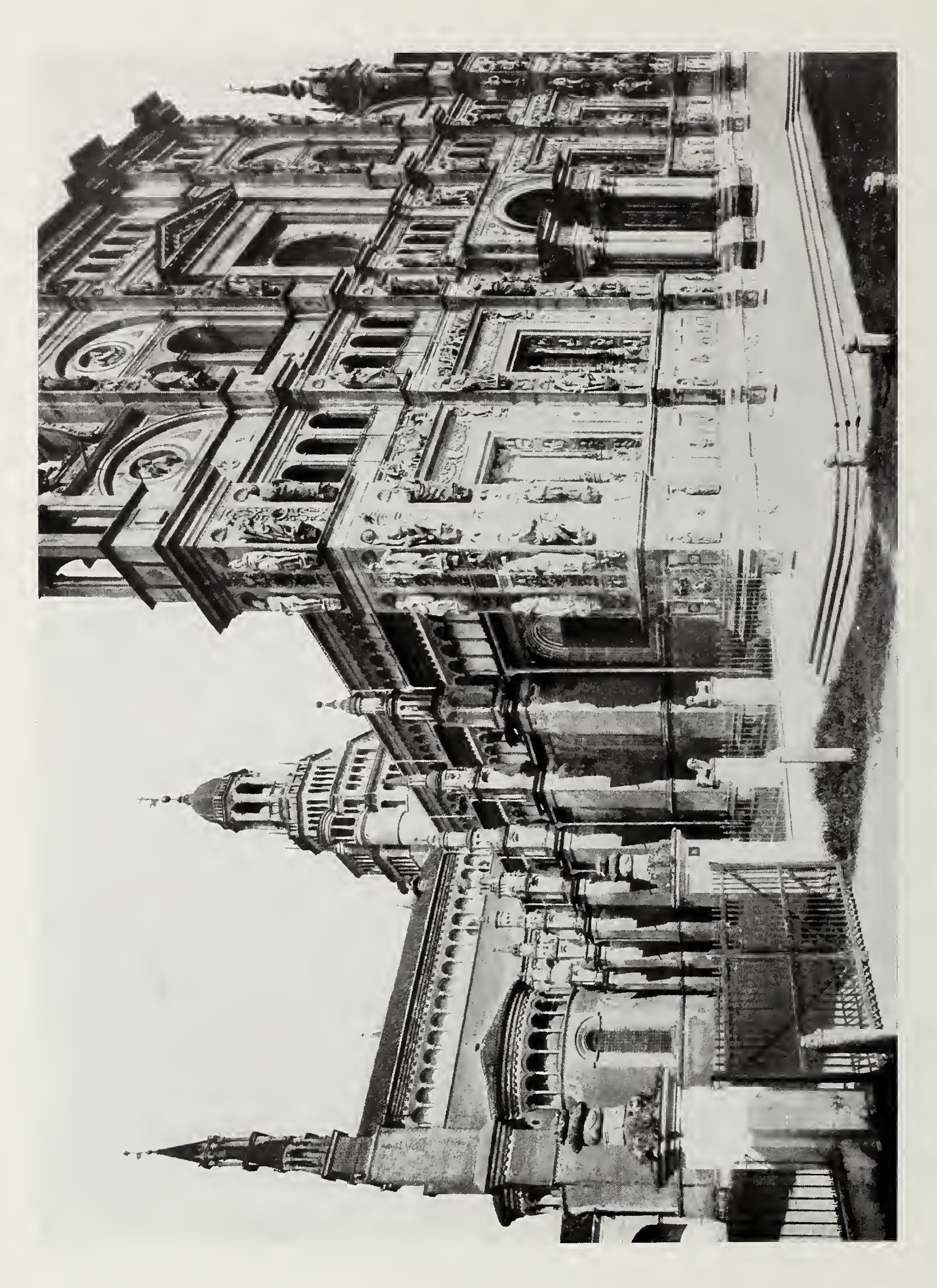
Donato Bramante: Aus dem Innern der Sakristei von S. Satiro, Mailand



Donato Bramante: Rückseite von Santa Maria delle Grazie, Mailand



Battagio: Santuario della Madonna, Crema



Certosa di Pavia, Seitenansicht auf die Fassade



Certosa di Pavia: Durchblick aus dem Kreuzgang auf die Kuppel

Certosa bei Pavia, Ansicht von der Seite der Kirche

DIE KUNST SÜD-UMBRIENS
(PERUGIA)



Benedetto Bonfigli: Die Verkündigung. Perugia, Pinacoteca



Giovanni Boccati: Madonna mit Heiligen. Perugia, Pinacoteca

Fiorenzo di Lorenzo: Anbetung des Kindes. Perugia, Pinacoteca



Fiorenzo di Lorenzo (?): Die Wunder des hl. Bernhardin. Perugia, Pinacoteca



Fiorenzo di Lorenzo (?): Die Wunder des hl. Bernhardin. Perugia, Pinacoteca



Bernardo Pinturicchio: Bildnis eines Knaben. Dresden, Gemäldegalerie



Bernardo Pinturicchio: Madonna mit dem hl. Hieronymus.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Tafel XXXI





Bernardo Pinturicchio: Papst Calixtus III. macht Enea Piccolomini zum Kardinal
Fresko in der Bibliothek des Doms, Siena



Pietro Perugino: Der hl. Sebastian. Fresko.
Cerqueto, Kirche



Pietro Perugino: Bildnis eines Jünglings. Florenz, Uffizien

Tafel XXXII



Pietro Perugino: Die Schlüsselübergabe. Fresko in der Cappella Sistina im Vatikan, Rom



Pietro Perugino: Pietà. Florenz, Uffizien



Pietro Perugino: Kniender Engel mit Laute. Handzeichnung. Turin, Bibliothek

Tafel XXXIII



Pietro Perugino: Vision des hl. Bernhard. München, Pinakothek



Pietro Perugino: Der hl. Michael. Linker Flügel des Triptychons in der National Gallery, London



Pietro Perugino: Tobias mit dem Engel Raphael
Rechter Flügel des Triptychons



Pietro Perugino: Anbetung des Kindes. Mittelstück
des Triptychons in der National Gallery, London



Antoniazzo Romano: Madonna. Rom, Galleria Nazionale (Corsini)



Sixtinische Kapelle des Vatikans, Rom

DIE KUNST
ROMS UND SÜD-ITALIENS



Antonio Filarete: Bronzetür von San Pietro in Vaticano, Rom



Antonio Filarete: Detail von der Bronzetür von San Pietro in Vaticano, Rom



Antonio Filarete: Detail von der Bronzetür von San Pietro in Vaticano, Rom



Andrea Bregno: Grabmal des Lodovico Lebretto. Rom, S. Maria in Araceli



Grabmal Sopranzi. Rom, S. Maria sopra Minerva



Giovanni Dalmata: Grabmal des Kardinals Roverella. Rom, S. Clemente

Paolo Romano: Martyrium des hl. Petrus. Rom, Vatikanische Grotten



Hof des Palazzo di Venezia, Rom



Bernardo Rossellino: Inneres der Kathedrale in Pienza



Fassade der „Cancelleria", Rom



Hof der „Cancelleria“, Rom



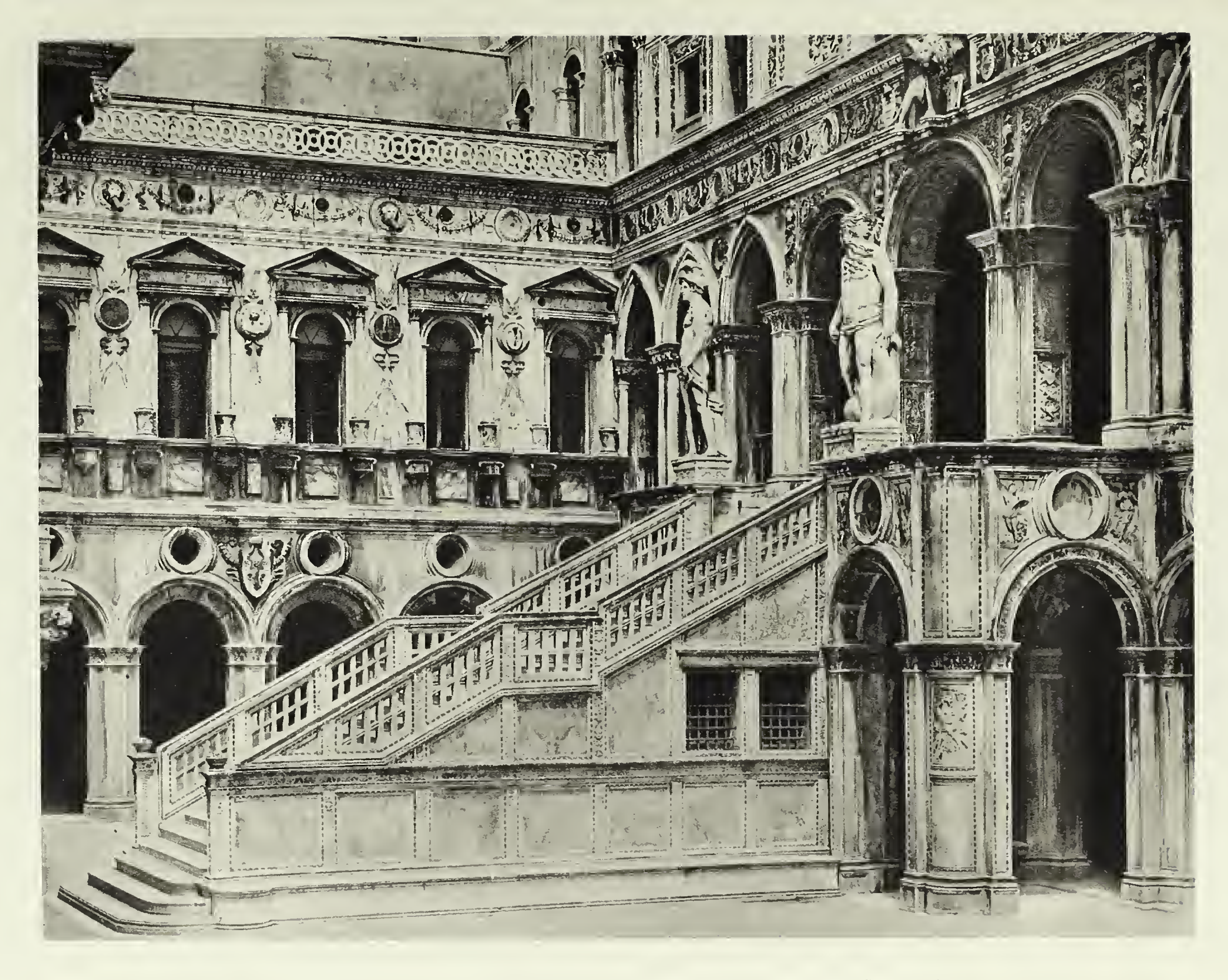
Francesco Laurana u. a.: Triumphbogen des Alfons von Arragonien, Neapel

DIE KUNST VENEDIGS



P. di Niccolò und G. di Martino: Grabmal des Dogen Tommaso Mocenigo
Venedig, S. Giovanni e Paolo

Antonio Rizo: Adam und Eva. Venedig, Hof des Palazzo Ducale



Antonio Rizo: Treppe im Hof des Palazzo Ducale, Venedig

Tafel XXXIV



Pietro Lombardi: Grabmal Ant. Roselli. Padua, S. Antonio



P. Lombardi: Grabmal des Pietro Mocenigo. Venedig, S. Giovanni e Paolo



P. Lombardi: Grabmal des Onigo, Treviso. Gemalte Umrahmung von Lorenzo Lotto



Antonio und Tullio Lombardi: Grabmal des Andrea Vendramin
Venedig, S. Giovanni e Paolo



Mosca: Grabmal des G. B. Bonzi. Venedig, S. Giovanni e Paolo



Tullio Lombardo: Wundertaten des hl. Antonius: Das Herz des Geizigen
Padua, Kapelle des hl. Antonius



Antonio Lombardo: Wundertaten des hl. Antonius: Der wunderwirkende Säugling
Padua, Kapelle des hl. Antonius



Schule der Lombardi: Tabernakel dell'Olio Santo. Venedig, Frari, Sakristei



Fassade von San Zaccaria, Venedig



Das Innere von San Zaccaria, Venedig



Pietro Lombardi: Fassade von S. Maria de' Miracoli, Venedig



Pietro Lombardi: Apsis von S. Maria de' Miracoli, Venedig



Pietro Lombardi: Inneres von S. Maria de' Miracoli, Venedig



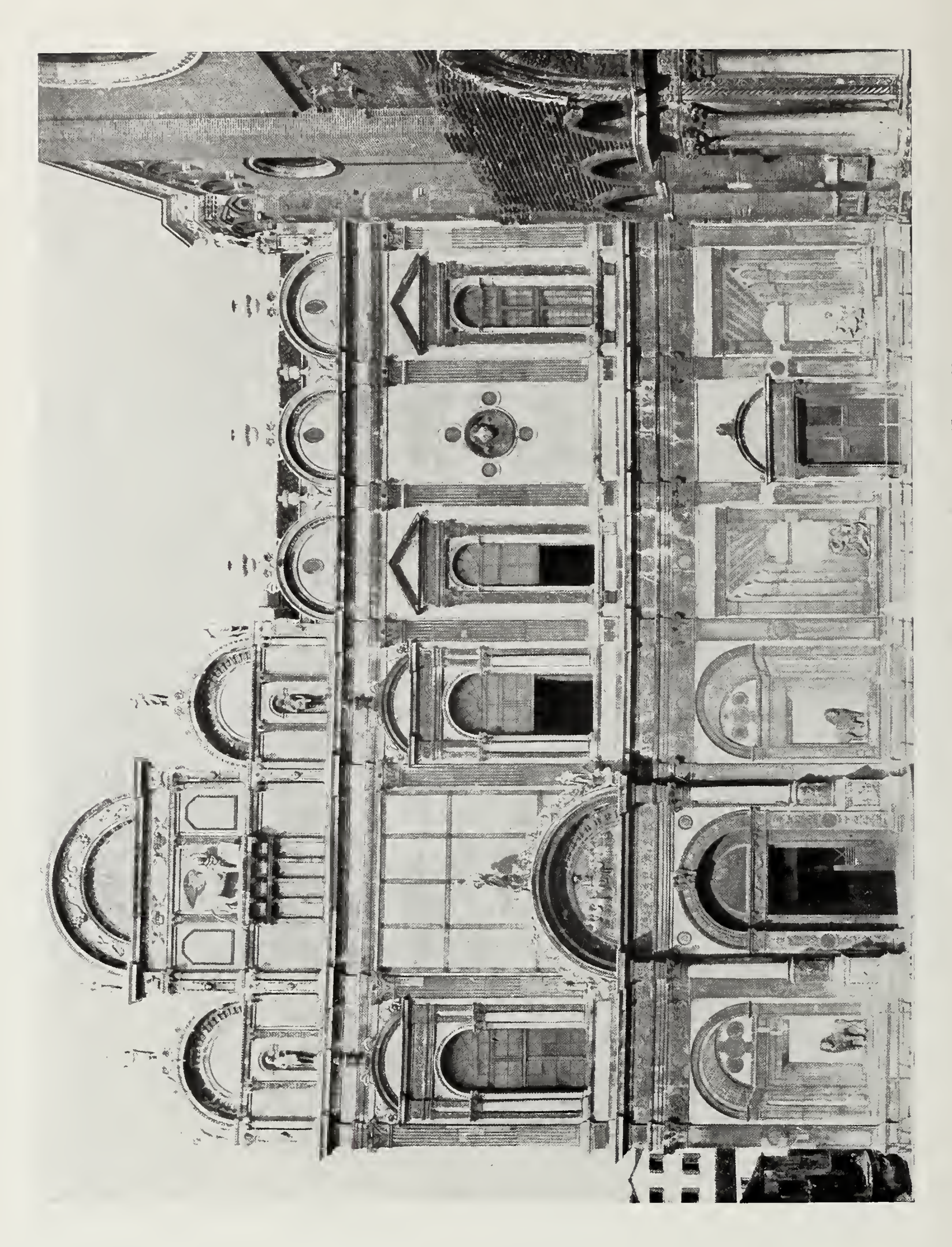
Palazzo Foscari, Venedig



Palazzo Manzoni-Angarani Venedig



Palazzo Contarini, Venedig



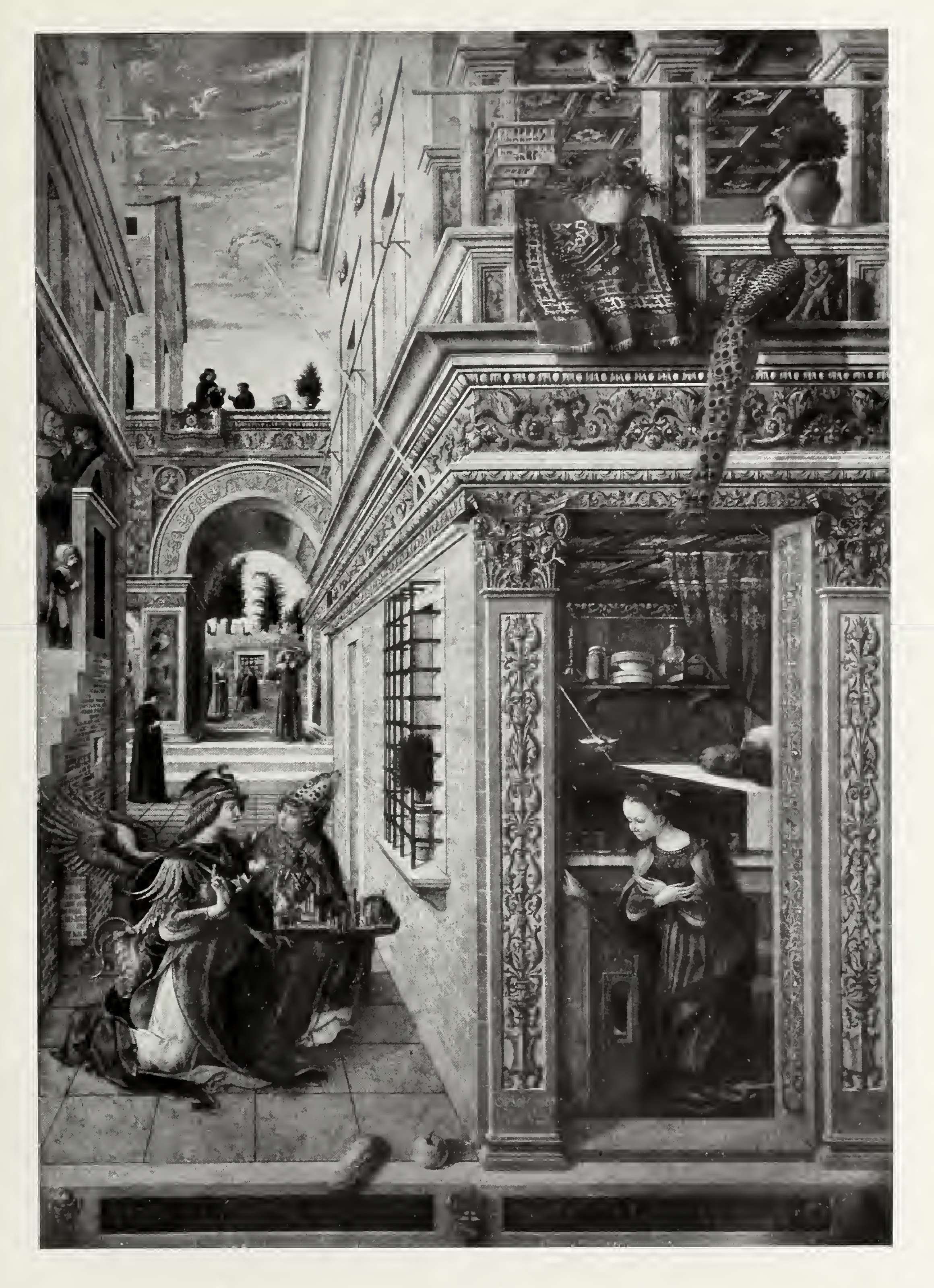
Martino Lombardi: Scuola di San Marco, Venedig



Bartolomeo Vivarini: Der hl. Markus und vier andere Heilige
Triptychon in Santa Maria dei Frari, Venedig



Alvise Vivarini: Thronende Madonna mit Heiligen
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Carlo Crivelli: Die Verkündigung an Maria. London, National Gallery



Carlo Crivelli: Madonna mit sieben Heiligen
Altarbild im Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin



Carlo Crivelli: Pietà. Boston, Museum



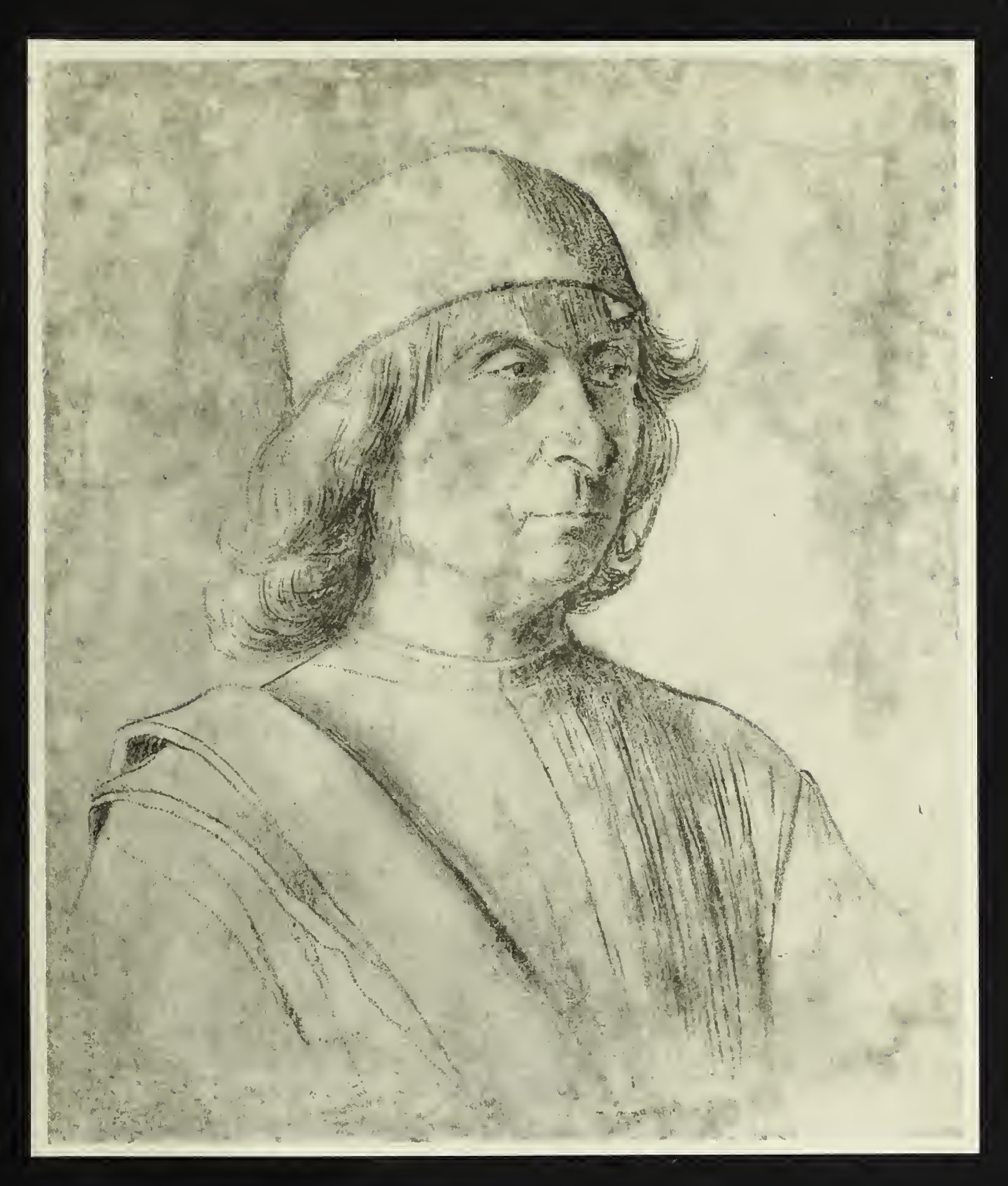
Jacopo Bellini (?): Bildnis des Dogen Foscari. Venedig, Museo Correr



Gentile Bellini: Predigt des hl. Markus in Alessandria. Mailand, Brera



Gentile Bellini: Bildnis der Cattarina Cornaro. Budapest, Nationalgalerie



Gentile Bellini: Selbstbildnis. Handzeichnung. Berlin, Kupferstich-Kabinett

Tafel XXXVI



Giovanni Mansueti: Das Wunder des hl. Kreuzes. Venedig, Akademie



Giovanni Bellini: Madonna mit vier Heiligen. Altarbild in San Zaccaria, Venedig



Giovanni Bellini; Pietà. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum





Giovanni Bellini: Madonna mit zwei weiblichen Heiligen. Venedig, Akademie



Giovanni Bellini: Madonna mit Heiligen
Triptychon in Santa Maria dei Frari, Venedig



Giovanni Bellini: Madonna mit Heiligen und musizierenden Engeln
Venedig, Akademie



Giovanni Bellini: Madonna dell' Albero. Venedig, Akademie



Giovanni Bellini: Der Doge Leonardo Loredano. London, National Gallery

Tafel XXXVIII

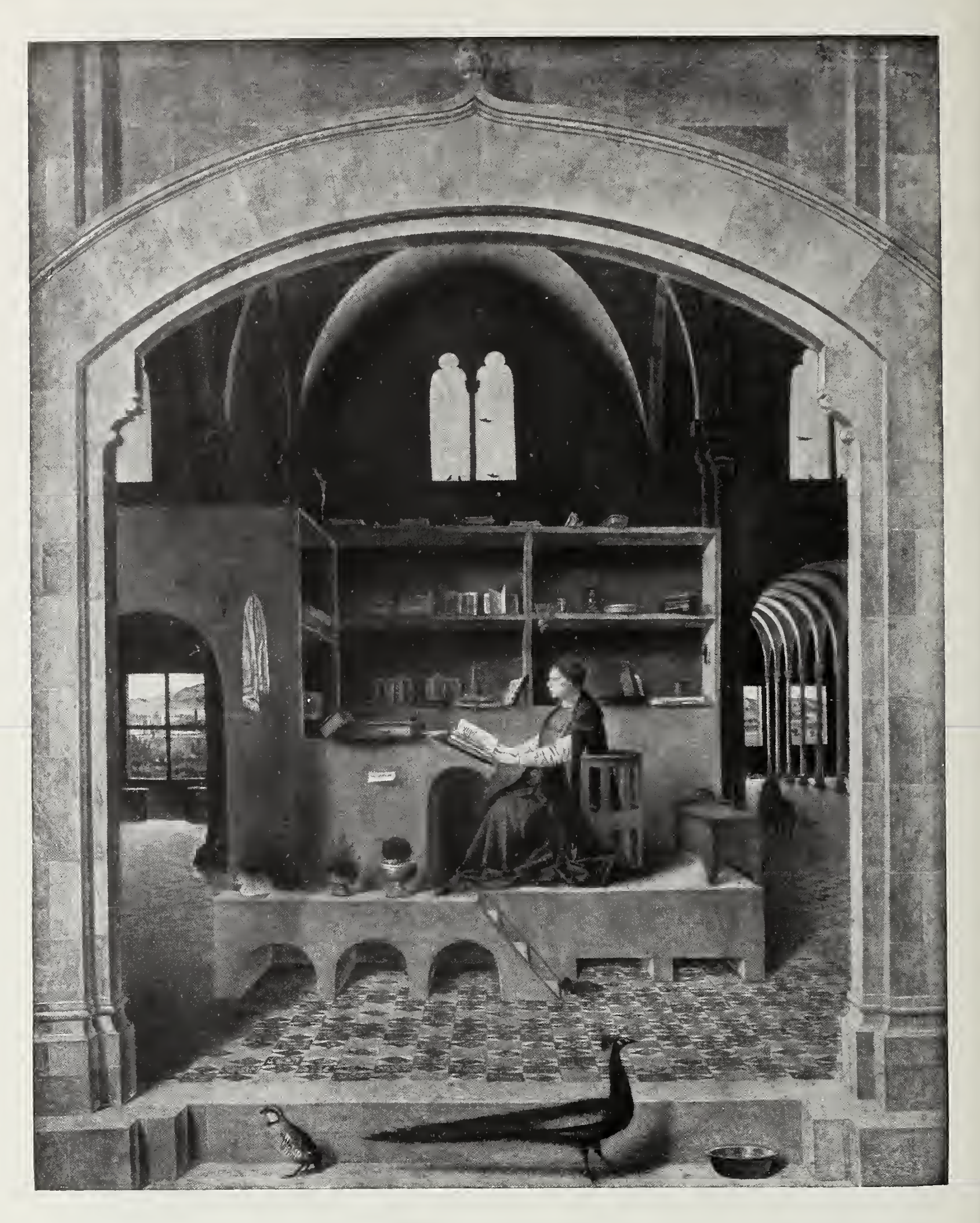
Giovanni Bellini: Pietà. Mailand, Brera



Giovanni Bellini: Der hl. Franz. New York, Sammlung Frick



Giovanni Bellini: Religiöse Allegorie. Florenz, Uffizien



Antonello: Der hl. Hieronymus. London, National Gallery



Antonello: Der hl. Sebastian. Dresden, Gemälde-Galerie



Antonello: Männliches Bildnis, sog. „Condottiere". Paris, Louvre



Antonello; Bildnis eines jungen Mannes. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



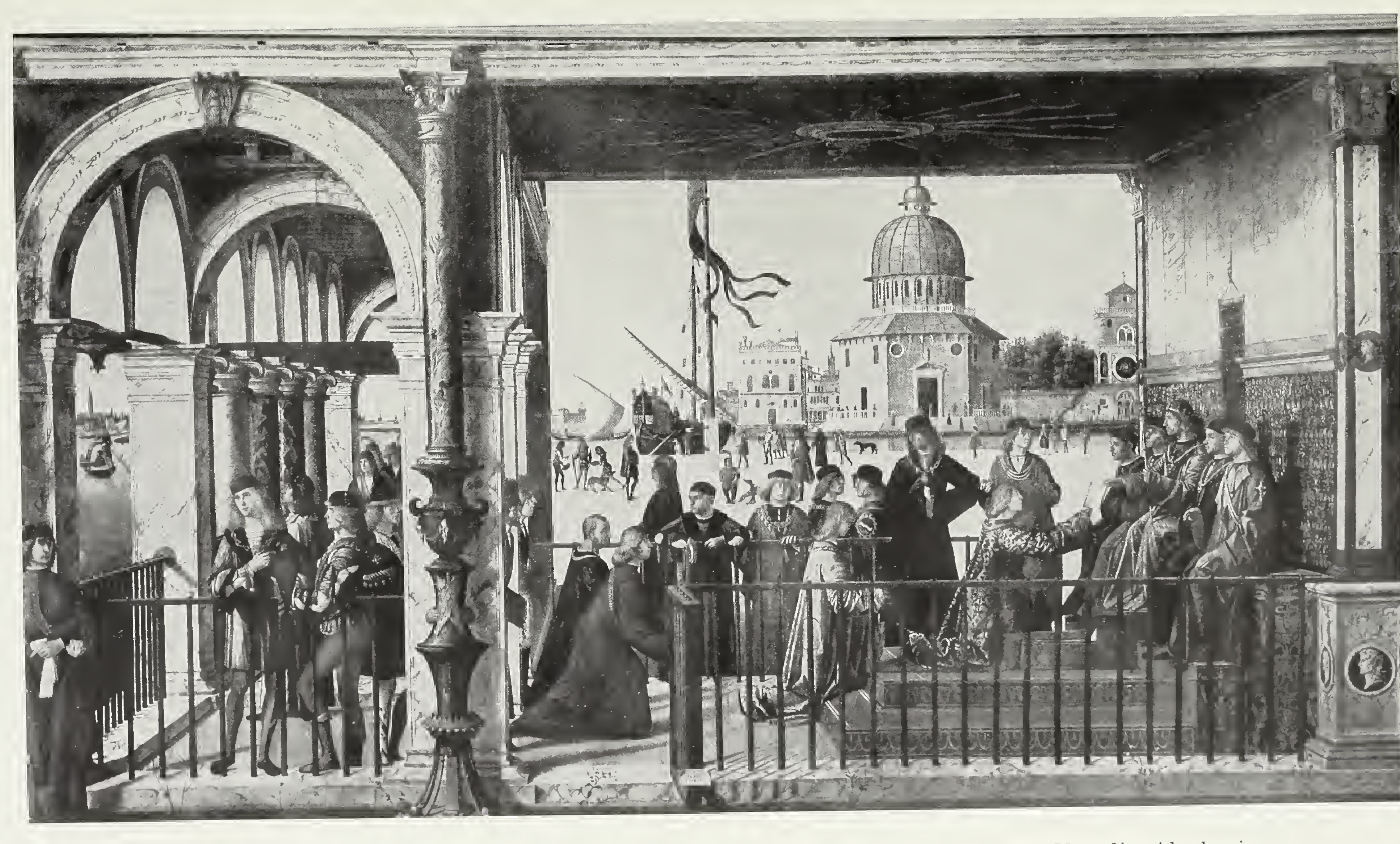
Antonello: Kreuzigung. Antwerpen, Museum



Vittore Carpaccio: Legende der hl. Ursula: Aufbahrung der Heiligen
Venedig, Akademie



Vittorio Carpaccio: Legende der hl. Ursula: Der Traum der Heiligen
Venedig, Akademie



Vittore Carpaccio: Legende der hl. Ursula: König Maurus empfängt die Gesandten. Venedig, Akademie



Vittore Carpaccio: Der hl. Hieronymus. Venedig, Scuola degli Schiavoni



Vittore Carpaccio: Szene aus dem Leben des Lorenzo Giustiniani.
Handzeichnung. Chatsworth, Herzog von Devonshire



Vittore Carpaccio: Die Berufung des Evangelisten Matthäus
Fresko in der Scuola degli Schiavoni, Venedig



Vittore Carpaccio: Die beiden Hetären. Venedig, Akademie



Vittore Carpaccio: Bildnis eines Edelmannes. Philadelphia, Sammlung Widener



Marco Marziale: Christus bei den Jüngern in Emmaus. Venedig, Akademie



Benedetto Diana: Madonna mit vier Heiligen. Venedig, Akademie



Marco Basaiti: Die Berufung der Söhne Zebedäi zu Aposteln
Venedig, Akademie



Giovanni Battista Cima: Thronende Madonna mit Heiligen
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Giovanni Battista Cima: Die Heilung des Schusters Ananias
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Bartolomeo Montagna: Thronende Madonna mit vier Heiligen
Mailand, Brera



Bartolomeo Montagna: Madonna. Wantage Coll., Lockinge



Vicenzo Catena: Männer-Bildnis. Wien, Staatsgalerie



Vicenzo Catena: Übergabe der Schlüssel an Petrus. Madrid, Prado



Boccaccio Boccacino: Madonna mit Heiligen. Venedig, Akademie



Buonconsiglio, gen. il Marescalco: Die Beweinung Christi. Vicenza, Galerie



Francesco Morone: Madonna. Verona, S. Maria in Organo



Girolamo dai Libri: Madonna mit zwei Heiligen und Stiftern
Santa Anastasia, Verona



Girolamo dai Libri: Anbetung des Kindes. Verona, Galleria

Zwei Glasbecher mit Emailmalereien und (Mitte) Pokal aus Millefioriglas. Berlin, Schloßmuseum

Schüssel und Kanne in venezianischem Email. Berlin, Schloßmuseum

KATALOG DER ABBILDUNGEN

PAOLO ROMANO d. Ä.

(bezeichnet sich Magister Paulus)

Sein Name erscheint zuerst am Grabmal des Bartolomeo Carafa (gest. 1405) in S. Maria del Priorato in Rom.

159 Grabmal des Kardinals Stefaneschi (gest. 1417). Rom, S. Maria in Trastevere.

JACOPINO DA TRADATE

Bildhauer, gestorben 1440 in Mantua. Tätig in Mailand, nachweislich 1401—25.

160 Sitzbild des Papstes Martin V., 1421. Mailand, Kathedrale.

GIOVANNI BUON (oder BONO)

Architekt und Bildhauer, 1382 in Venedig erstmals urkundlich erwähnt, gest. ebenda 1442. Arbeitete 1422 mit seinem Sohn Bartolomeo (gest. 1464) gemeinsam an der Cà d'Oro und um 1426 am Dogenpalast.

161 Das Urteil Salomonis. Um 1426. Venedig, Dogenpalast.

MEISTER DER MASCOLI-KAPELLE

Um 1430.

162 Altar in der Mascoli-Kapelle. Venedig, S. Marco.

OBERITALIENISCHER MEISTER

Um 1430.

163 Grabmal des Beato Carissimo. Venedig, S. Maria de' Frari.

OTTAVIANO NELLI

Geb. in Gubbio, gest. 1444. Tätig in Gubbio, Perugia, Urbino.

164 Madonna del Belvedere. Fresko 1404. Gubbio, S. Maria Nuova.

GENTILE DA FABRIANO

Maler aus Umbrien, in den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts in Venedig, Brescia, Florenz, Siena, Orvieto und Rom tätig; gest. 1427 als Hofmaler des Papstes Martin V. in Rom.

165 Die Anbetung der Könige. Bez. u. dat. 1423. Florenz, Akademie.

STEFANO DA ZEVIO

Maler, geb. 1393 in Zevio bei Verona. Tätig hauptsächlich in Verona.

166 Anbetung der Könige. Mailand, Brera.

ANTONIO PISANO genannt PISANELLO

(von Vasari irrtümlich Vittore benannt)

Maler und Medailleur, geb. um 1397, gest. 1455. Tätig hauptsächlich in Verona, Venedig, Pavia, Rom, Ferrara, Neapel.

167 Der hl. Eustachius. London, National Gallery.

168, 169 Die Verkündigung an Maria. Fresken. Verona, S. Fermo.

170 Lionello d'Este. Bergamo, Galleria Carrara.

171 Prinzessin aus dem Hause d'Este. Paris, Louvre.

172 Der hl. Georg befreit die Prinzessin von Trebisonde. Fresko. Verona, S. Anastasia.

173 Medaillen. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

GIOVANNI DI BARTOLO genannt ROSSO

Florentiner Bildhauer, gest. nach 1451. Schüler und Mitarbeiter Donatellos.

174 Grabmal Brenzoni. Um 1425. Verona, S. Fermo.

175 Grabmal Sarego. 1424—1429. Verona, S. Anastasia.

STEFANO DI GIOVANNI genannt SASSETTA

Sieneser Maler, 1428 in die Zunft aufgenommen; gest. um 1450.

176 Die Geburt Mariä. Asciano, Dom.

GIOVANNI DI PAOLO

Sieneser Maler, geb. um 1400, gest. 1482.

177 Die Anbetung der Könige. Berlin, Dr. Eduard Simon.

JACOPO DELLA QUERCIA

Bildhauer und Architekt, geb. um 1374 in Quercia bei Siena, gest. 1438 in Bologna. Tätig in Siena, Lucca, Bologna.

178 Sarkophag der Ilaria del Carretto. Lucca, Dom.

179 Ausweisung des Zacharias aus dem Tempel. Relief vom Taufbrunnen. Siena, S. Giovanni.

180 Madonna, Relief von Fonte Gaia. Siena, Museum im Palazzo Pubblico.

181 Acca Laurentia mit Romulus und Remus. Museum im Palazzo Pubblico.

182 Erschaffung Adams. Das Opfer Abrahams. Reliefs von der Haupttür. Bologna, S. Petronio.

183 Architrav und Bogenfeld der Haupttür von S. Petronio, Bologna.

184 Haupttür von S. Petronio, Bologna. Teilansicht.

ERSTE BLÜTE DER RENAISSANCEKUNST IN FLORENZ

FILIPPO BRUNELLESCO

Goldschmied, Bildhauer und Architekt, geb. 1377 in Florenz, gest. 1446 ebenda.

187 Das Opfer Abrahams. Bronzerelief. 1401. Florenz, Museo Nazionale.

188 Kruzifix. Holz. Florenz, S. Maria Novella, Cappella Gondi.

(Siehe auch 267, 268, 271 und Tafel XI.)

LORENZO GHIBERTI

Goldschmied, Bildhauer und Baumeister. Geb. 1381 in Florenz und 1455 dort gest.

187 Das Opfer Abrahams. Bronzerelief. 1401/2. Florenz, Museo Nazionale.

Tafel I. Der hl. Stephanus. Bronzestatue an Or S. Michele, Florenz.

189 Der hl. Matthäus. 1422.
Der hl. Johannes der Täufer. Bez. u. dat. 1414. Bronzestatuen. Florenz, Or S. Michele.

190 Nördl. Bronzetür des Baptisteriums. 1403—24. Florenz.

191 Gefangennahme Johannis des Täufers. Relief vom Taufbrunnen. Zwischen 1424—27. Siena, S. Giovanni.

192 Östliche Bronzetür des Baptisteriums. 1425—52. Florenz.

193 Schaffung des Menschen u. Sündenfall. Relief von der Osttür des Baptisteriums. Florenz.

194 Madonna. Ton. London, Victoria and Albert Museum.

Tafel II. Madonnen-Altar aus glasiertem Ton. Amerikanischer Privatbesitz.

195 Madonna. Bemalter Ton. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

NANNI DI BANCO

Florentiner Bildhauer. Geb. um 1373, gest. 1420. Schüler seines Vaters Antonio di Banco.

196 Der Evangelist Lukas. 1408—1415. Florenz, Dom.

197 Vier Heilige. Marmorgruppe. Seit 1408. Florenz, Or S. Michele.

198 Der hl. Philipp. Der hl. Eligius. Marmorstatuen. Florenz, Or S. Michele.

199 Verkündigungs-Engel und Maria. Florenz, Dom-Museum.

200 Madonna della Cintola. 1414—1420. Marmorrelief über dem Nordportal. Florenz, Dom.

DONATELLO

(eigentl. Donato di Niccolò di Betto Bardi)

Florentiner Bildhauer. Geb. 1386 in Florenz, 1412 als Goldschmied und Steinmetz in die Lukasgilde eingetreten. Schüler und Gehilfe Ghibertis. 1432—33 in Rom. 1443 bis 1453 in Padua, dann in Siena und Florenz, stirbt dort 1466.

201 Johannes der Evangelist. Marmorstatue. 1408—1415. Florenz, Dom.

202 Kruzifix. Holz. Um 1415. Florenz, S. Croce.

203 David, Bronzestatue. Um 1430. Florenz, Museo Nazionale.

204 Prophetenstatuen mit den Porträts des Franc. Soderini u. Giov. Cherecchini. 1422—26. Florenz, Campanile.

Tafel III. Grabmal des Bischofs Giovanni Pecci. Bronze. 1426. Siena, Dom.

205 Der hl. Ludwig. Bronzestatue. Vollendet 1423. Florenz, Museum bei S. Croce.

206 (Mit Michelozzo) Grabmal des Papstes Johann XXIII. 1425—27. Florenz, Baptisterium.

207 (Mit Michelozzo) Grabmal des Kardinals Rinaldo Brancacci. Um 1425 bis 1427. Neapel, S. Angelo a Nilo.

208 Der hl. Markus. Marmorstatue. 1412. Florenz, Or S. Michele.
Der hl. Georg. Marmorstatue. 1416. Florenz, Museo Nazionale.

209 Siehe hinter 227.

210 Der Tanz der Salome. Bronzerelief am Taufbrunnen. 1425. Siena, S. Giovanni.
Der Tanz der Salome. Marmorrelief. Um 1435. Lille, Museum.

Tafel IV. Madonna mit Kind und Engeln. Bemaltes Tonrelief, um 1440. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

211 Niccolo da Uzzano. Bemalte Tonbüste. Um 1432. Florenz, Museo Nazionale.
Junge Frau (angeblich die hl. Cäcilie). Tonbüste. Um 1435. London, Victoria and Albert Museum.

212 Marmortabernakel. Um 1432/3. Rom, S. Pietro in Vaticano.

213 Die Verkündigung an Maria. Steinrelief. Um 1435. Florenz, S. Croce.

214 Sängertribüne des Domes. 1433—38. Florenz, Dom-Museum.

215, 216 Puttenrelief von der Sängertribüne. Florenz, Dom-Museum.

217 (Mit Michelozzo) Kanzel am Dom. 1434—38. Prato.

218 Maria mit dem Kinde. Bemaltes Tonrelief. Um 1440. Paris, Louvre.

Tafel V. Madonna. Bronziertes Tonrelief. Um 1440. London, Victoria and Albert Museum.

219 Bronzetür in der Sakristei von S. Lorenzo. Um 1440/42. Florenz.

220 Wunder des hl. Antonius. Der Esel verehrt die Hostie. Bronzerelief. 1446 bis 1450. Padua, S. Antonio.

221 Wunder des hl. Antonius. Die Anerkennung des Kindes. Bronzerelief. 1446 bis 1450. Padua, S. Antonio.

222 Kreuzigung. Bronzerelief. Florenz, Museo Nazionale.

223 Reiterstandbild des Gattamelata. 1447. Bronze. Padua.

224 Bronzekanzel. Seit etwa 1460. Florenz, S. Lorenzo.

225 Judith über dem Leichnam des Holofernes. Bronzegruppe. Um 1460. Florenz, Loggia dei Lanzi.

226 Der hl. Daniel. Die hl. Justina. Bronzestatuen vom Hochaltar. Zwischen 1446 bis 1450. Padua, S. Antonio.

233 Madonna mit zwei Heiligen und zwei Engeln. Bronziertes Stuckrelief. Um 1445. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

(Siehe auch 366)

DONATELLO-SCHÜLER

(Der sogen. Meister der unartigen Kinder)

227 Madonna mit dem Kinde. Zwei Tonstatuetten. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

MICHELOZZO DI BARTOLOMEO

Architekt und Bildhauer, geb. 1396, gest. 1472. Schüler Donatellos. Tätig in Florenz, Venedig, Mailand. M. ist Architekt Cosimos de' Medici, für den er den Stadtpalast u. a. m. erbaut.

(Siehe 206, 207, 217, 274)

209 (Mit Donatello) Der Erlöser und zwei Engel. Marmorstatuen am Grabmal Aragazzi. Montepulciano, Dom. Die Engel: London, Victoria and Albert Museum.

LUCA DELLA ROBBIA

Bildhauer, geb. 1399/1400 in Florenz, gest. ebenda 1482. Erfand und übte die Kunst, den Ton zu bemalen und zu glasieren. Anfangs von Ghiberti, später von Donatello beeinflußt.

228 Sängertribüne. Florenz, Dom-Museum.
229 Reliefs von der Sängertribüne. Florenz, Dom-Museum.
230 Bronzetür der neuen Sakristei. Florenz, Dom.
231 Marmortabernakel. Peretola bei Florenz, Kirche.
232 Marmorgrab des Bischofs Benozzo Federighi. Florenz, S. Trinità.
Tafel VI. Begegnung der Elisabeth und Maria. Glasiertes Tonrelief. Pistoja, S. Giovanni Fuorcivitas.
233 Madonna mit vier Heiligen. Tonrelief. Paris, Louvre.
234 Bildnisbüste eines Knaben. Glasierter Ton. Florenz, Museum Nazionale.
Tafel VII. Porträt eines Jünglings. Glasiertes Tonrelief. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
235 Himmelfahrt und Auferstehung Christi. Lünetten aus glasiertem Ton. Florenz, Dom.
236 Madonna im Rosenhag. Relief aus glasiertem Ton. Florenz, Museo Nazionale.
Madonna auf der Bank. Relief aus glasiertem Ton. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
237 Madonna mit Kind und Apfel. Reliefs aus glasiertem Ton. Florenz, Museo Nazionale (links). Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (rechts).

ANDREA DELLA ROBBIA

Bildhauer, geb. 1435 in Florenz, gest. ebenda 1525. Neffe und Schüler des Luca, dessen Werk er fortsetzt und erweitert; arbeitet fast ausschließlich in Ton.

238 Verkündigung an Maria. Lünette aus glasiertem Ton. Florenz, Ospedale degli Innocenti.
Begegnung des hl. Franziskus und des hl. Dominikus. Lünette aus glasiertem Ton. Florenz, Loggia di S. Paolo.
239 Madonna mit Kind zwischen zwei Heiligen. Altar aus glasiertem Ton. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
240 Drei Wickelkinder. Relief aus glasiertem Ton. Florenz, Ospedale degli Innocenti.

MASACCIO

(eigentlich Tommaso di Ser Giovanni di Simone Guidi)

Geb. 1400 in Castello S. Giovanni im Arnotal, gest. 1428 zu Rom. Angeblich Schüler Masolinos. 1422 wird er in die Malergilde zu Florenz aufgenommen. Tätig in Florenz, Rom und Pisa.

241 Kreuzigung Christi. Fresko. Rom, S. Clemente.
242 Adam und Eva. Fresko in der Brancacci-Kapelle. Florenz, S. Maria del Carmine.
243 Die Dreieinigkeit. Fresko. Florenz, S. Maria Novella.
244 Die Auffindung des Stater. Fresko in der Brancacci-Kapelle. Florenz, S. Maria del Carmine.
245 Anbetung der Könige. 1426.
Marter des hl. Petrus und Enthauptung des hl. Johannes. Predellen. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

MASOLINO

(eigentlich Tommaso Fini)

Geb. 1383 in Panicale, gest. wahrscheinlich 1440. Schüler von Lorenzo Ghiberti und G. Starnina, 1423 in die Zunft in Florenz aufgenommen. Trat in die Dienste des Pippo Spano (Filippo Scolari) von Temesvar, kehrte aber nach dessen Tode in die Heimat zurück und malte von 1428 bis 1435 in Castiglione. Hat angeblich Anteil an den Fresken der Brancacci-Kapelle in Florenz.

246 Taufe Christi. Fresko. Castiglione d'Olona, Baptisterium.

FRA GIOVANNI DA FIESOLE genannt FRA ANGELICO

Mit weltlichem Namen Guido da Pietro da Mugello, geb. 1387 in Vicchio di Mugello. 1407 trat er in den Orden der Predigermönche ein, mit dem er anfangs nach Cortona übersiedelt. Lebt und wirkt im Kloster S. Marco, Florenz. Papst Eugen IV. zog ihn 1445 nach Rom zur Mithilfe bei der Ausmalung des Vatikanischen Palastes. Gest. 1455 in Rom.

247 Aufbahrung der Leiche des hl. Franziskus. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

248 Die Krönung Mariae. Florenz, Akademie.

249 Die Krönung Mariae. Paris, Louvre.

250 S. Laurentius wird von Sixtus II. zum Diakon gemacht. Rom, Vatikan.

251 S. Laurentius erhält von Sixtus II. den Kirchenschatz für die Armen. Rom, Vatikan.

PAOLO UCCELLO

(eigentlich Paolo Doni)

Maler und Goldschmied, geb. um 1397 in Florenz, gest. ebenda 1475. Schüler des L. Ghiberti und dessen Gehilfe, wandte sich dann der Malerei und besonders dem Studium der Perspektive zu.

252 Die Schlacht von S. Egidio. London, National Gallery.

253 Die Sintflut. Fresko. Florenz, S. Maria Novella.

ANDREA DEL CASTAGNO

Geb. um 1410 in Castagno im Mugellotal, starb 1457. Maler, tätig in Florenz.

254 Pippo Spano. Fresko. Florenz, Museum von S. Apollonia.

255 Farinata degli Uberti. Fresko. Florenz, Museum von S. Apollonia.

256 Das Abendmahl. Fresko. Um 1439. Florenz, Museum von S. Apollonia.

257 Christus am Kreuz. Fresko. Florenz, Uffizien.

FRA FILIPPO LIPPI

Geb. um 1406 zu Florenz, gest. 1469 in Spoleto. Beeinflußt von Masaccio und Fra Angelico da Fiesole. Tätig in Florenz, Padua, Prato, Spoleto.

258 Die Aufbahrung des hl. Stephanus (Ausschnitt). Fresko. Prato, Dom.

259 Die Krönung der Maria. Florenz, Uffizien.

260 Maria, das Kind verehrend. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Tafel VIII. Madonna. Florenz, Uffizien.

FRANCESCO PESELLINO

(eigentlich Francesco di Stefano Giuochi)

Maler, geb. 1422 in Florenz, gest. 1457 ebenda.

261 Papst Silvester vor Präfekt Tarquinius. Aus der Legende des hl. Silvester. Rom, Galerie Doria.

262, 263 (Pesellino?) Der Triumph Davids. Lockinge, Wantage Collection.

DOMENICO VENEZIANO

(eigentlich Domenico di Bartolomeo da Venezia)

Maler, geb. nach 1400 (in Venedig?), gest. 1461 in Florenz. 1439 zuerst erwähnt. In Perugia und hauptsächlich in Florenz tätig.

264 Madonna mit vier Heiligen. Florenz, Uffizien.

Tafel IX. Weibliches Bildnis. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Tafel X. Weibliches Bildnis. Mailand, Museo Poldi-Pezzoli.

ALESSO BALDOVINETTI

Maler und Mosaizist, geb. in Florenz vermutlich 1425, gest. 1499. Wird 1448 in die Florentiner Malergilde aufgenommen.

265 Verkündigung. Florenz, Uffizien.

266 Anbetung der Hirten. Fresko. 1460 bis 1462. Florenz, Vorraum von S. Annunziata.

BRUNELLESCO

und Brunellesco-Nachfolger

Goldschmied, Bildhauer und Architekt. 1377 in Florenz geb., gest. 1446 ebenda.

(Siehe auch 187, 188)

267 (Mit Donatello) Alte Sakristei von S. Lorenzo. Eingeweiht 1428. Florenz.

268 Pazzi-Kapelle bei S. Croce, Florenz. Seit 1429/30.

269 Siehe hinter 275.

270 (Nachfolger Brunellescos) Chor der Badia in Settimo.

Tafel XI. Inneres von S. Lorenzo, Florenz. Nach 1421.

271 Bogenhalle des Findelhauses (Ospedale degli Innocenti). Florenz. Begonnen 1421.

272 (Schüler Brunellescos) Chiostro degli Aranzi. Florenz, Badia.

273 (Nachfolger Brunellescos) Chiostro grande der Certosa bei Florenz.

MICHELOZZO DI BARTOLOMEO

Architekt und Bildhauer, geb. 1396, gest. 1472. Schüler Donatellos. Tätig in Florenz, Venedig, Mailand. M. ist Architekt Cosimos de' Medici, für den er den Stadtpalast u. a. m. erbaut.

(Siehe auch 206, 207, 209, 217)

274 Palazzo Medici Florenz.

GIULIANO DA MAJANO

(eigentlich Giuliano di Leonardo d'Antonio)

Architekt, Holzbildhauer und Intarsiator, geb. 1432 in Majano, gest. 1490 in Neapel. 1477—90 Dombaumeister in Florenz. Tätig in Florenz, Toskana, Umbrien, den Marken und in Neapel.

275 (Mit Benedetto) Santa-Fina-Kapelle der Collegiata, S. Gimignano.

GIULIANO DA SANGALLO

(eigentlich Giamberti San Gallo)

Architekt, geb. 1445 in Florenz, gest. ebenda 1516. War wiederholt für S. Peter in Rom, an den Plänen und am Bau beteiligt.

269 (Mit Cronaca) Inneres der Sakristei von S. Spirito. Florenz.

276 (Sangallo?) Palazzo Antinori. Florenz.

277 Santa Maria delle Carceri. Prato.

278 Hof des Palazzo Gondi. Florenz.

BENEDETTO DA MAJANO

Architekt und vorwiegend Bildhauer, geb. 1442 in Majano, gest. 1497. Schüler seines älteren Bruders Giuliano, bei dem er anfangs in Holz arbeitete; später wandte er sich der Marmorarbeit zu.

275 (Mit Giuliano da M.) Santa-Fina-Kapelle der Collegiata. Seit 1468. S. Gimignano.

279 (Benedetto?) Vorhalle von S. Maria delle Grazie. Arezzo.

280 (Benedetto (?) mit Cronaca) Palazzo Strozzi in Florenz. Begonnen 1489.

(Siehe auch 392—398)

CRONACA

(eigentlich Simone del Pollaiuolo)

Florentiner Architekt. Geb. 1457 in Florenz, gest. 1508 ebenda. Tätig am Palazzo Strozzi bald nach dem Baubeginn um 1489; von 1495 bis zu seinem Tode Dombaumeister.

269 (Mit Sangallo) Inneres der Sakristei von S. Spirito, Florenz.

280 (Mit Benedetto da Majano?) Palazzo Strozzi, Florenz.

LEON BATTISTA DEGLI ALBERTI

Architekt, Maler, Musiker und Dichter. Geb. 1404, aus alter Florentiner Familie. Erwirbt das Doktorat der Rechte. 1428 bis 1432 Reisen in Frankreich, Belgien, Deutschland. 1432 Sekretär bei Biagio Molin, Patriarch von Grado, gleichzeitig päpstlicher Abbreviator. 1434 in Florenz, 1436 in Bologna, 1438 in Ferrara, 1443 in Siena und in Rom. In Florenz entstehen in rascher Folge die Schriften „Elementi di pittura", „La statua", „Della pittura libri III", die Alberti zum einflußreichsten Theoretiker machen. Gegen 1450 schrieb er die zehn Bücher „De re aedificatoria", die erst nach seinem Tode 1485 gedruckt wurden. Entwirft für Sigismondo Malatesta S. Francesco, für Giovanni Rucellai den Palast und die Fassade von S. Maria Novella in Florenz und für Lodovico Gonzaga S. Sebastiano und S. Andrea in Mantua. Starb 1473 in Rom.

281 Palazzo Rucellai, Florenz. ca. 1446 bis 1451.
282 S. Francesco, Rimini, um 1450—68.
283 (M. de' Pasti, Agostino di Duccio u. a.) S. Francesco, Rimini, Inneres.
284 S. Francesco, Rimini, rechte Seitenansicht.
285 S. Andrea, Mantua, Inneres. ca. 1470 bis 1482.
286 S. Sebastiano, Mantua. Begonnen 1460.
287 S. Andrea, Mantua, Äußeres. ca. 1470 bis 1482.
288 (Alberti?) Palazzo Pitti, Florenz. Um 1460 begonnen.

AGOSTINO DI ANTONIO DI DUCCIO

Bildhauer und Baumeister. Geboren 1418 in Florenz, gestorben nach 1481. Tätig in Florenz, Modena, Venedig, Rimini und namentlich in Perugia.

289 Stadttor von S. Pietro in Perugia. 1473 bis nach 1480.
290 Fassade von S. Bernardino in Perugia. 1457—61.
291 Madonna mit Kind und Engeln. Um 1470. Florenz, Dom-Museum.
292, 293 Reliefs an der Fassade von S. Bernardino in Perugia.

LUCIANO LAURANA

Baumeister, aus Zara (Lavrana) in Dalmatien, tätig zwischen 1464 und 1479, namentlich in Urbino.

294 (Laurana?) Präfekturpalast in Pesaro.
Tafel XII. Hof des Palazzo Ducale, Urbino.
295 Palazzo Ducale, Urbino.

GIORGIO DA SEBENICO

Architekt und Bildhauer in Dalmatien und Ancona, gest. 1475. Von den beiden Buon beeinflußt. 1441 als Dombaumeister nach Sebenico berufen, 1464 Staatsingenieur der Republik Ragusa.

296 Portal von S. Agostino. Nach 1460 begonnen (1494 vollendet). Ancona.

FRANCESCO LAURANA

Bildhauer und Medailleur, aus Lavrana in Dalmatien. Lebte um 1425—1502. Von 1461 bis 66 und 1478—90 im Dienst des Hauses Anjou, von 1468—71 in Palermo tätig; seit 1476 in Südfrankreich.

297 Madonnenstatue. Messina, S. Agostino.
298 Prinzessin von Neapel. Marmorbüste. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
526 (Mitarbeit am) Triumphbogen des Alfons von Aragonien. Neapel.

DIE KUNST IN NORDUMBRIEN UND DIE WECHSELWIRKUNG ZWISCHEN DER UMBRISCHEN UND DER TOSKANISCHEN MALEREI

PIERO DELLA FRANCESCA

Geb. um 1420 in Borgo Sansepolcro, gest. 1492. Tätig in Perugia, Florenz, Arezzo, Urbino, Rom, Ferrara und in seiner Heimat.

301 Taufe Christi. London, National Gallery.
302 Findung und Aufrichtung des Kreuzes. Fresko. Arezzo, S. Francesco.
303 Der Tod des Noah. Fresko. Teilstück. Arezzo, S. Francesco.
304 Bildnis der Battista Sforza, Gattin des Federigo di Montefeltro. Florenz, Uffizien.
305 Bildnis des Federigo di Montefeltro. Florenz, Uffizien.
306, 307 Allegorische Rückseiten der Bilder 304, 305.
308 Thronende Madonna mit Federigo di Montefeltro. Mailand, Brera.

MELOZZO DA FORLI

(eigentlich Melozzo degli Ambrogi)

Geb. 1438 in Forli, gest. ebenda 1494. Schüler des Piero della Francesca. Tätig in Forli, Rom (1461—72, 1476—81), Loreto (1478) und Urbino (um 1473—76).

309 Papst Sixtus IV. mit Gefolge bei einer Audienz. Rom, Vatikan.

310, 311 Musizierende Engel. Ausschnitte aus einem Deckenfresko. Rom, Vatikanische Galerie.

312 Die Pflege der Wissenschaften am Hofe von Urbino (Rhetorik). London, National Gallery.

313 Die Pflege der Wissenschaften am Hofe von Urbino (Dialektik). Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

MARCO PALMEZZANO

Geb. 1456 zu Forli, gest. vermutlich 1538. Ausgebildet unter Melozzo da Forli und unter dem Einfluß von Gio. Bellini.

314 Predigt des hl. Jacobus. Lünette. Forli, S. Biagio.

LORENZO DA VITERBO

Maler in Viterbo. Nachfolger von Piero della Francesca.

315, 316 Die Verlobung Josephs und der Maria. Fresko. 1469. Viterbo, S. Maria della Verità.

LUCA SIGNORELLI

Geb. um 1445 in Cortona, gest. ebenda 1523. Schüler des Piero della Francesca, unter dem Einfluß der Florentiner weiter ausgebildet. 1472, als in Arezzo an S. Lorenzo tätig, zuerst genannt. Sein Hauptwerk die Fresken im Dom zu Orvieto (1499 bis 1504). Sonst vornehmlich tätig in Cortona, Perugia und Loreto, Monte Oliveto, Siena, Rom (Capp. Sistina) und Florenz.

317 Das Jüngste Gericht. Die Seligen. Fresko. 1499—1504. Orvieto, Dom.

318 Die Darstellung im Tempel. London, National Gallery.

Tafel XIII. Männerbildnis. Um 1500. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

319 Madonna. Ölbild auf Leinwand. Florenz, Uffizien.

320 „Die Schule des Pan.“ Ölbild auf Leinwand. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

DIE PADUANER KUNST. MANTEGNA. DIE FERRARESEN UND DIE BOLOGNESEN

FRANCESCO SQUARCIONE

Maler, geb. 1394 in Padua, gest. ebenda 1474. Ursprünglich Schneider; ward an Antiken, die er auf Reisen studierte und sammelte, zum Künstler und Unternehmer. 1441 in der Malerliste, Gründer einer Akademie, in der er eine größere Anzahl von Gehilfen erzog.

323 Die Verherrlichung des hl. Hieronymus. Padua, Galerie.

ANDREA MANTEGNA

Paduaner Maler und Kupferstecher, 1431 in Vicenza geboren. 1506 in Mantua gestorben. Schüler und Adoptivsohn des Francesco Squarcione in Padua. Bildete sich unter dem Einfluß von Donatello und Jacopo Bellini, sowie durch das Studium der Antike. Tätig hauptsächlich in Padua und (seit 1460) in Mantua, vorübergehend in Verona (1463), Florenz (1466), Rom (1488—90).

324 Die Verurteilung des hl. Jacobus. Fresko. Padua, Eremitani-Kapelle.

325 Der hl. Jacobus wird zur Marter geführt. Fresko. Padua, Eremitani-Kapelle.

326 Marchese Ludovico II. und Familie. Fresko. Mantua, Palazzo Ducale.

327 Rückkehr des Kardinals Francesco aus Rom. Fresko. Mantua, Palazzo Ducale.

328—331 Madonna mit Heiligen. Altar. Tafelbild auf Holz. Gesamtansicht und drei Teilstücke. Vollendet 1459. San Zeno, Verona.

332 Madonna mit Kind, von Cherubim umgeben. Vor 1495. Auf Holz. Mailand, Brera.

Tafel XIV. Madonna. Auf Leinwand. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

333 Pietà. Auf Leinwand. Mailand, Brera.

334 Bildnis des Kardinals Ludovico Scarampi. Um 1458—60. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

335 Der Tod der Maria. Um 1462. Auf Holz. Madrid, Prado.
336 Der hl. Sebastian. Wien, Staatsgalerie.
337 Der hl. Georg. Venedig, Akademie.
338 Der Parnaß. Leinwand. Paris, Louvre.
Tafel XV. Die Grablegung Christi. Kupferstich.

FRANCESCO DEL COSSA

Geb. in Ferrara, wahrscheinlich 1435, gest. 1477 in Bologna. Tätig in Ferrara und seit 1470 in Bologna. Sein Hauptwerk, die Fresken im Palazzo Schifanoja, stellen nach den Monaten geordnete Szenen aus dem Leben am Hofe des Herzogs Borso d'Este dar.

339 Madonna mit Heiligen und Stifter, 1474. Bologna, Pinacoteca.
340 Der Triumph der Minerva (August). Fresko. 1470. Ferrara, Palazzo Schifanoja.
341 Der Triumph der Venus (März). Fresko. 1470. Ferrara, Palazzo Schifanoja.
342 Der hl. Petrus. Um 1470. Mailand, Brera.
343 Johannes der Täufer. Um 1470. Mailand, Brera.
344 Der Herbst. Um 1470. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
345 Siehe vor 348.

COSMÈ TURA

Geb. 1430 in Ferrara, gest. ebenda 1495. Von den Paduanern und Piero della Francesca beeinflußt. Seit 1458 Hofmaler der Herzöge von Ferrara und meist dort tätig.

346 Der hl. Hieronymus. London, National Gallery.
347 Thronende Madonna mit vier Heiligen. Leinwand. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

ERCOLE DE' ROBERTI oder ERCOLE DA FERRARA

Geb. um 1456 in Ferrara und dort 1496 gest. Schüler des Francesco Cossa, mit dem er bis 1478 nach Bologna übersiedelte und später bis 1485 die Cappella Garganelli und S. Pietro ausmalte. Seit 1486 wieder in Ferrara ansässig als Hofmaler der Este.

345 Wunder des hl. Hyacinth. Predellen. Um 1478. Rom, Vatikan.
348 Madonna mit vier Heiligen. Leinwand. Mailand, Brera.
Tafel XVI. Johannes der Täufer. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
349 Gefangennahme Christi und der Zug nach Golgatha. Predella auf Holz. Dresden, Gemäldegalerie.
350 Das Konzert. London, National Gallery.
Tafel XVII. Beweinung Christi. Handzeichnung. Berlin.

LORENZO COSTA

Geb. um 1460, wahrscheinlich in Ferrara, gest. 1535 in Mantua. Schüler des Ercole da Ferrara, siedelte jung nach Bologna über. Nach dem Tode Mantegnas Hofmaler der Gonzaga in Mantua.

351 Bildnis des Santi Bentivoglio. Florenz, Galleria Pitti.
352 Madonna (S. Conversazione der Capp. Baciocchi). Sign. u. dat. 1492. Bologna, S. Petronio.
353 Madonna Bentivoglio. Fresko. Sign. u. dat. 1488. Bologna, S. Giacomo Maggiore.
354 Das Reich der Musen. 1505. Paris, Louvre.

BARTOLOMEO BONASCIA

Maler, Architekt und Hofbildhauer in Modena. Geb. um 1450, gest. 1527.

355 Pietà. Dat. 1475. Modena, Galerie.

DOMENICO MORONE

Maler, geb. 1442 in Verona, gest. nach 1508.

356 Sturz der Bonacolsi in Mantua. Mailand, Brera.

FRANCESCO FRANCIA

(eigentlich Francesco Raibolini)

Maler, Goldschmied, Baumeister und Medailleur, geb. um 1450 in Bologna, gest. ebenda 1517. Zuerst Schüler eines Goldschmieds, dann des Francesco Cossa. Tätig in Bologna (1483 und dann öfter Obmann in der Gilde der Goldschmiede).

357 Bartolommeo Bianchini. Holz. London, National Gallery.

Die heilige Familie. Bezeichnet. (Vor 1490.) Holz. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

LIBERALE DA VERONA

Maler, geb. 1451 in Verona, gest. 1536 ebenda. Tafel- und Miniaturmaler.

358 Der hl. Sebastian. Mailand, Brera.

FRANCESCO BONSIGNORI

Geb. zu Verona 1455, gest. 1519 in Caldiero bei Verona. Arbeitet 1490 unter Mantegna in Mantua und wird um 1495 vom Markgrafen Francesco II. Gonzaga an dessen Hof gezogen.

359 (Bonsignori?) Der hl. Sebastian. 1495. Leinwand. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

VINCENZO FOPPA

Begründer und Hauptmeister der lombardischen Malerei des 15. Jahrhunderts. Geb. zwischen 1427 und 1430 in Brescia, gest. ebenda um 1516. Seine Tätigkeit spielt sich im Umkreis der Städte Mailand, Pavia, Brescia, Bergamo und Genua ab.

360 Der hl. Sebastian. Mailand, Brera.

361 Christus am Kreuz. Dat. 1456 und bez. Bergamo, Galleria Carrara.

362 (Foppa?) Fresken in der Cappella di S. Pietro Martire. Mailand, Basilica di S. Eustorgio.

AMBROGIO DI STEFANO DA FOSSANO genannt BORGOGNONE

Lombardischer Maler, geb. um 1455, gest. 1523. 1481 in der Matrikel der Mailänder Universität als Magister eingetragen. Beeinflußt von Vincenzo Foppa.

363 Thronende Madonna. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

364 Verkündigung. Fresko. Lodi.

ANDREA BRIOSCO genannt RICCIO

Bildhauer, besonders Bronzebildner, und Architekt, geb. 1470 in Padua, gest. 1532 ebenda. Schüler des Bellano. Tätig in Padua und Verona.

365 Kandelaber, 1505—15. Padua, S. Antonio.

366 2. Reiter mit Schlange. Bronze. (Höhe 24 cm.) Berlin, Privatbesitz.

367 2. Wasserträger. Bronzestatuette. (Höhe 27,7 cm.) Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

367 5. Nymphe. Bronzestatuette. (Höhe 19 cm.) Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

368 Bronze-Plaketten. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

BARTOLOMMEO BELLANO

Geb. um 1434, gest. 1496 oder 1497. Wahrscheinlich Schüler von Donatello. Tätig hauptsächlich in Padua.

366 1. (Donatello) David. Bronzestatuette. Um 1430. (Höhe 37 cm.) Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

3. David. Bronzestatuette. (Höhe ca. 29 cm.) New York, Sammlung H. Goldman.

367 3. Hekate. Bronzestatuette. (Höhe 27,4 cm.) Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

ANTICO

(Pier Jacopo Alari-Bonacolsi, genannt l'Antico)

Plastiker, geb. in Mantua um 1460, gest. daselbst 1528. Tätig in Mantua.

367 3. Göttin des Verkehrs. Bronzestatuette. (Höhe 18,4, Breite 23 cm.) Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

NICCOLO DA BARI genannt NICCOLO DALL'ARCA

Bildhauer, geb. in Bari um 1440, gest. 1494. Tätig in Bologna. Sein Hauptwerk der Aufbau über dem Sarkophag des hl. Dominikus.

369 (Mit anderen) Arca über dem Schrein des hl. Dominikus. Marmor. 1469 bis 1473. Bologna, S. Domenico.

370 Beweinung Christi. Bemalte Tongruppe, um 1463. Bologna, S. Maria della Vita.

371 Grabmal Garganelli. Marmor und Bronze. Bologna, Museo Civico.

NICCOLO SPERANDIO

Bildhauer und Medailleur, geb. um 1425 in Mantua, gest. ebenda nach 1500. Tätig in Mantua, Ferrara (1463—1477), Mailand und Bologna (1478—95).

372 Bildnisbüste eines Bologneser Professors. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

373 Madonna. Bemalte Tonstatue. London, Victoria and Albert Museum.

374 (und Matteo de' Pasti) Medaillen. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

MATTEO DE' PASTI

Medailleur, Maler und Holzschneider, geb. in Verona, wo er 1490 auch starb. Tätig in Ferrara, Rimini und Verona für Sigismondo Malatesta.

374 (und Sperandio) Medaillen. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

GUIDO MAZZONI genannt MODANINO

Bildhauer, geb. um 1450 in Modena, gest. 1518 ebenda. Ging 1491 nach Neapel und trat 1495 in die Dienste Karls VIII. von Frankreich.

375 Beweinung Christi. Bemalte Tongruppe. Modena, S. Giovanni Decollato.

PLASTIK UND MALEREI IN FLORENZ IN DER ZWEITEN HÄLFTE DES QUATTROCENTO

DESIDERIO DA SETTIGNANO

Toskanischer Marmorbildhauer, geb. 1428 in Settignano bei Florenz, gest. 1464 in Florenz. Von Donatello beeinflußt. 1453 in die Zunft der Steinmetzen aufgenommen.

379 Marmortabernakel. Um 1464. Florenz, S. Lorenzo.

380 Grabmal des Carlo Marzuppini. Nach 1455. Florenz, S. Croce.

Tafel XVIII. Frauenbüste. Marmor. Florenz, Museo Nazionale.

381 Marietta Strozzi. Marmor. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

382 Knabenbüste. Marmor. Wien, Sammlung von Benda.

383 Cherubimfries. An der Pazzi-Kapelle. Florenz, S. Croce.

384 Madonnenrelief. Turin, Gemäldegalerie.

BERNARDO ROSSELLINO

(eigentlich Bernardino di Matteo di Domenico Gambarelli da Settignano)

Architekt und Bildhauer, geb. 1409 in Florenz, gest. 1464. Von Donatello und Alberti beeinflußt. Hat als Architekt namentlich für Nikolaus V. eine umfangreiche Tätigkeit entfaltet.

385 Verkündigungs-Gruppe. Marmor. Empoli, S. Francesco.

386 Marmorgrabmal des Leonardo Bruni. Florenz, S. Croce.

(Siehe auch 523)

ANTONIO ROSSELLINO

(eigentlich Antonio di Matteo di Domenico Gambarelli da Settignano)

Architekt und Bildhauer, geb. 1427 in Settignano, gest. um 1478. Schüler seines Bruders Bernardo, ferner von Desiderio da Settignano beeinflußt. Tätig in Florenz.

387 Marmorgrabmal des Kardinals von Portugal. 1461. Florenz, S. Miniato.

388 Geburt Christi mit Anbetung der Hirten. Neapel, Chiesa di M. Oliveto. Capp. Piccolomini.

389 Sarkophag des hl. Markolinus. 1458. Forli, Museum.

390 Der heilige Sebastian und zwei knieende Engel. Marmorstatuen vom Sebastiansaltar. Empoli, Collegiata.

391 Der Arzt Giovanni di S. Miniato. Marmorbüste. London, Victoria and Albert Museum.

BENEDETTO DA MAJANO

Marmorbildhauer, geb. 1442 in Majano, gest. 1497 in Florenz. Tätig in Florenz

und daneben auch sonst für Toskana, Umbrien, die Marken und Neapel.

(Siehe auch 275, 279, 280)

392 Sarkophag des hl. Savinus. Um 1470. Faenza, Dom.

393 Marmorkanzel. Um 1475. Florenz, S. Croce.

394 Marmoraltar der hl. Fina in der S. Fina-Kapelle. Seit 1468. S. Gimignano, Collegiata.

395 Zwei Gruppen von Putten über einer Tür. Florenz, Palazzo Vecchio.

396 Thronende Madonna. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

397 Filippo Strozzi. Tonbüste. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

398 Grabmal des Filippo Strozzi. 1491 begonnen. Florenz, S. Maria Novella.

MINO DA FIESOLE

Bildhauer, geb. 1431 in Poppi (Toskana), gest. 1484 in Florenz. Angeblich Schüler des Desiderio da Settignano.

399 Marmorgrabmal des Leonardo Salutati. Fiesole, Dom.

400 Grabdenkmal des Cecco Tornabuoni. Rom, S. Maria sopra Minerva.

401 Nicolo Strozzi. Marmorbüste. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

402 Tabernakel. Florenz, S. Croce.

403 Alexo di Luca. Marmorbüste. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

MATTEO CIVITALI

Bildhauer, Architekt und Ingenieur, geb. 1436 in Lucca, gest. 1501 ebendort. Erhielt seine künstlerische Ausbildung unter den Florentiner marmisti, namentlich A. Rossellino.

404 Der Glaube. Marmor. Florenz, Museo Nazionale.

405 Christus als Schmerzensmann. Marmor. Florenz, Museo Nazionale.

406 Zwei Engel. Marmorstatuen vom (ehemaligen) Sakramentsaltar. Lucca, Dom.

ANTONIO DEL POLLAIUOLO

Goldschmied, Maler, Erzbildner und Kupferstecher, geb. 1429 in Florenz, gest. 1498 in Rom. Schüler seines Vaters, des Goldschmieds Jacopo. Tätig in Florenz und (seit 1484) in Rom.

407 Grabmal des Papstes Sixtus IV. Bronze. Rom, S. Peter.

408 Grabmal des Papstes Innozenz VIII. Bronze. Rom, S. Peter.

409 Tonbüste. Florenz, Museo Nazionale.

410 Herkules. Bronzestatuette. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

411 Herkules und Antäus. Bronzestatuette. Florenz, Museo Nazionale.

412 Martyrium des hl. Sebastian. Altartafel auf Holz. London, National Gallery.

Tafel XIX. David. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

413 Apollo und Daphne. London, National Gallery.

414 Herkules' Kampf mit der lernäischen Schlange. Florenz, Uffizien.

415 Herkules und Antäus. Florenz, Uffizien.

416 (Mit Piero Pollaiuolo) Die Verkündigung. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Tafel XX. Der Kampf. Kupferstich.

ANDREA DEL VERROCCHIO

(eigentlich Andrea di Michele di Francesco de' Cioni)

Goldschmied, Bildhauer und Maler, geb. 1436 in Florenz, gest. 1488 in Venedig. Schüler eines Goldschmieds Giulio de' Verrocchi.

417 Bronzegrabmal von Piero und Giovanni de' Medici. Florenz, S. Lorenzo.

418 David. Bronzestatue. Florenz, Museo Nazionale.

Tafel XXI. Christus und Thomas. Bronzegruppe an Or S. Michele, Florenz.

419 Reiterdenkmal des Bartolomeo Colleoni, Venedig.

420 Lorenzo il Magnifico. Tonbüste. New York, Privatbesitz.

421 Weibliche Büste. Marmor. Florenz, Museo Nazionale.

422 Knabe mit Fisch, Brunnenfigur aus Bronze. Florenz, Palazzo Vecchio.
Putto. Tonfigur. Paris, Slg. Frau Gustave Dreyfus.

423 Die drei Erzengel mit Tobias. Florenz, Uffizien.

424 Madonna. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
425 Madonna. Tonrelief. Florenz, Museo Nazionale.
Tafel XXII. Frauenkopf. Handzeichnung. Oxford, Christ Church.
426 (Mit Leonardo) Die Taufe Christi. Florenz, Uffizien.

BERTOLDO DI GIOVANNI

Florentinischer Bronzebildner und Medailleur, geb. um 1420, gest. 1491 in Poggio a Caiano. Nach Vasari Schüler und Gehilfe Donatellos. Erhielt 1488 die Oberaufsicht über die Kunstsammlungen der Medici sowie die Leitung der Kunstschule Lorenzos.

427 Bellerophon mit Pegasus. Bronzegruppe. Wien, Kunsthistorisches Museum.
428 Medaillen und Plaketten. Auswahl aus dem Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.
429 Arion mit Violine. Bronze. Florenz, Nationalmuseum.

NICCOLO DI SFORZORE SPINELLI genannt NICCOLO FIORENTINO

Goldschmied und Medailleur, 1430—1514, tätig in den Niederlanden, Florenz u. Rom.

430 Medaillen. Auswahl aus dem Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.

BENOZZO GOZZOLI

Geb. 1420 in Florenz, gest. 1498 zu Pisa. Als Bildhauer und Maler ausgebildet. Verpflichtet sich 1444 Ghiberti zur Mitarbeit. 1447 Gehilfe des Fra Angelico in Rom, dann in Orvieto. Von 1459 ab in Florenz und seit 1469 in Pisa tätig.

431—433 Die Anbetung der Könige. Fresko in der Medici-Kapelle, 1459 bis 1463. Florenz, Palazzo Riccardi.
434 Der Turmbau zu Babel. Fresko an der Nordwand des Campo Santo zu Pisa.
435 Noahs Weinlese. Fresko an der Nordwand des Campo Santo zu Pisa (Teilstück).

DOMENICO BIGORDI genannt GHIRLANDAIO

Geb. in Florenz 1449, gest. ebenda 1494. Ausgebildet als Goldschmied in der Werkstatt seines Vaters, dann Maler. Tätig in Florenz und 1481—1483 in Rom.

436 Papst Honorius III. bestätigt die Regeln des hl. Franz. Fresko. Florenz, S. Trinita.
437 Zacharias. Fresko. Florenz, S. Maria Novella.
438 Großvater und Enkel. Paris, Louvre.
439 Weibliches Bildnis. New York, Slg. Pierpont Morgan.
440 Der hl. Hieronymus. Fresko. 1480. Florenz, Ognissanti.
441/442 siehe nach 443.
443 Madonna mit Heiligen. Florenz, Uffizien.

SANDRO BOTTICELLI

(eigentlich Alessandro di Mariano di Vanni Filipepi)

Geb. 1444/45 in Florenz. Kam zu einem Goldschmied, dann zu Fra Filippo Lippi in die Lehre und bildete sich an Verrocchio weiter. Erfreute sich der besonderen Gunst der Medici. 1481 berief ihn Sixtus IV. nach Rom zur Teilnahme an der Ausmalung seiner Kapelle im Vatikan. Von 1482 ab war er wieder in Florenz tätig. Unter dem Einfluß des Savonarola wandte er sich von seinen bisherigen Kunstzielen ab.

441 Der hl. Augustinus. Fresko. Florenz, Ognissanti.
442 Madonna mit Engeln. Um 1475. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
443 siehe nach 440.
444 Die Tapferkeit. 1470. Florenz, Uffizien.
Tafel XXIII. Venus. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
445 Porträt der Simonetta. Berlin, Slg. Kappel.
446 Der Frühling. Um 1478. Florenz, Uffizien.
447 Die Geburt der Venus. Um 1480. Auf Leinwand. Florenz, Uffizien.
448 Mars und Venus. London, National Gallery.

449 Die Verleumdung des Apelles. Um 1488. Florenz, Uffizien.

450 Einführung des Lorenzo Tornabuoni in den Kreis der freien Wissenschaften. Fresko. 1486. Paris, Louvre.

451 Giovanna degli Albizzi wird von den Kardinaltugenden begrüßt. Fresko. 1486. Paris, Louvre.

452 Die Novelle Boccaccios von der Liebe des Nastagio degli Onesti. London, Slg. Veron Watney.

453 Die Anbetung der Könige. Florenz, Uffizien.

Tafel XXIV. Dante und Beatrice. Handzeichnung zur Divina Commedia. Berlin, Kupferstichkabinett.

454 Männerbildnis. Berlin, Slg. Dr. Eduard Simon.

FILIPPINO LIPPI

Sohn des Fra Filippo, geb. 1459 in Prato, gest. 1504 in Florenz. Schüler des Fra Diamante und namentlich Botticellis. Tätig hauptsächlich in Florenz und Rom.

455 Esther und Ahasver. Truhenbild. Chantilly, Museum.

456 Vision des hl. Bernhard. Florenz, Badia.

Tafel XXV. Studie zu einer Verkündigung. Handzeichnung. Berlin, Kupferstichkabinett.

457 Die Anbetung der Könige. 1496. Florenz, Uffizien.

LORENZO DI CREDI

Maler und Bildhauer, geb. 1459 in Florenz, gest. ebenda 1537. Schüler Verrocchios und dessen Gehilfe; wird von ihm auch zum Testamentsvollstrecker ernannt.

458 Madonna mit Kind und Johannes. Rom, Galleria Borghese.

Tafel XXVI. Die Verkündigung. Florenz, Uffizien.

PIERO DI COSIMO
(eigentlich Piero di Lorenzo)

Geb. 1462 in Florenz, gest. ebenda 1521. Schüler und Gehilfe von Cosimo Rosselli, weiter ausgebildet unter dem Einfluß Leonardos. Tätig in Rom und Florenz.

459 Der Tod der Prokris. Möbelbild auf Holz. London, National Gallery.

460 Bildnis des Giuliano da San Gallo. Ölmalerei auf Holz. Haag, Museum.

461 Bildnis des Francesco Giamberti. Ölmalerei auf Holz. Haag, Museum.

HOLZSCHNITTE

462 Holzschnitt aus Lorenzo de' Medici, Selve d'amore. Florenz s. a.

463 Holzschnitt aus Polifilo, Hypnerotomachia. Venedig 1499.

464 Holzschnitt aus Savonarola, Arte del bene morire, Florenz s. a.

FLORENTINER MEISTER UM 1470

Tafel XXVII. Mädchenkopf. Kupferstich.

FLORENZ

465 Palazzo Davanzati, Schlafzimmer im dritten Stockwerk mit seiner Wandmalerei vom Anfang des 15. Jahrh.

MAJOLIKEN DES QUATTROCENTO

466 Oben und rechts Majolikateller aus Faenza, links Majolikaschüssel aus Siena.

Tafel XXVIII. Majolikavase in hohem Blaudekor. Florenz, um 1450. Wien, Sammlung des Fürsten Liechtenstein.

DIE KUNST SIENAS

NEROCCIO DI BARTOLOMEO

Maler und Bildhauer, geb. 1447, gest. 1500 in Siena. Unterhielt mit Francesco di Giorgio eine gemeinsame Werkstatt.

469 Maria mit zwei Heiligen, Triptychon auf Holz. Siena, Akademie.

FRANCESCO DI GIORGIO

Maler, Bildhauer und Architekt, geb. 1429 in Siena, gest. ebenda 1502. Schüler von Vecchietta; arbeitet bis 1475 mit Neroccio zusammen. Wird 1477 Festungsbaumeister des Federigo d'Urbino; kehrt

1497 nach Siena zurück und wird Dombaumeister.

470 Die Krönung der Maria, 1472. Siena, Akademie.

471 Die Anbetung der Hirten, 1473. Siena, Akademie.

ANTONIO FEDERIGHI

Sieneser Architekt und Bildhauer, geb. um 1420, gest. 1490. Schüler des Pietro del Minella; 1451 zur Bauleitung der Domfassade von Orvieto berufen; erhält 1456 die Oberleitung der Domopera in Siena.

472 Drei Heilige. Marmorstatuen. 1456 bis 1459. Siena, Loggia dei Nobili.

473 Zwei Weihwasserbecken. 1462/63. Siena, Dom.

474—477 siehe nach 479.

478 Loggia des Palazzo Pubblico, Siena. Loggia del Papa. 1462/63. Siena.

479 (Federighi?) Casa Bandini-Piccolomini.

GIOVANNI DI STEFANO

Sienesischer Bildhauer, geb. um 1446, gest. wahrscheinlich vor 1506, Sohn des Malers Stefano di Giovanni gen. Sassetta. Sein Lehrer wurde Vecchietta.

474 Marmortabernakel der Katharinenkapelle. Siena, San Domenico.

475 Leuchtertragende Engel. Bronze. 1498. Siena, Dom.

LORENZO VECCHIETTA

(eigentlich Lorenzo di Pietro)

Maler, Goldschmied, Bildhauer und Architekt, hervorragend als Bronzebildner. Geb. um 1412 in Castiglione di Valdorcia, gest. 1480 in Siena.

475 Bronzetabernakel. 1467—72. Siena, Dom.

Tafel XXIX. Madonna. Stuckrelief. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

SIENESISCHER MEISTER

Um 1425.

476 Verkündigung. Holz, einst bemalt. (Höhe 1,57 cm.) Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

GIACOMO COZZARELLI

Sienesischer Architekt und Bildhauer, geb. 1453, gest. 1515. Schüler des Francesco di Giorgio, mit dem er im Palazzo Ducale zu Urbino arbeitet.

477 Beweinung Christi. Farbige Terrakottagruppe. Gegen 1500. Siena, Kloster Osservanza.

478. 479 siehe hinter 473.

ANTONIO BARILE

Hervorragender Holzschnitzer und Intarsiator, geb. in Siena 1453, gest. 1516. Arbeitete für Raffael im Vatikan.

480 Geschnitzte Holzpilaster (von der Wandbekleidung eines Zimmers im Palazzo Petruzzi herrührend). Um 1511. Siena, Akademie.

DIE KUNST DER LOMBARDEI

ANTONIO FILARETE

(eigentlich Antonio di Pietro Averlino)

Bildhauer und Architekt, geb. um 1400 in Florenz, gest. angeblich um 1469. Erhält 1433 von Papst Eugen IV. den Auftrag für die Bronzetür an der Petersbasilika, wird 1447 flüchtig und geht nach Florenz, Mantua, Padua usw. 1451 beruft ihn Francesco Sforza nach Mailand.

483 Ospedale Maggiore, Mailand.

515—517 Bronzetür von S. Peter, die ganze Tür und zwei Reliefs.

GIOV. ANTONIO OMODEO (oder AMADEO)

Lombardischer Architekt und Bildhauer, geb. 1447, gest. 1522. Abwechselnd namentlich in Mailand, in der Certosa von Pavia und Bergamo tätig.

484 Fassade der Kapelle Colleoni. 1470 bis 1475. Bergamo.

485 Grabmal der Medea Colleoni († 1470). Bergamo, Kapelle Colleoni.

DONATO BRAMANTE

Geb. um 1444 wahrscheinlich in Monte Astrualdo im Urbinischen, gest. 1514 in Rom. Unter dem Einfluß von Piero della Francesca und Mantegna als Maler ausgebildet. War besonders als Architekt in der Lombardei und in Rom (seit 1499) tätig.

486 Luca Pacioli mit seinem Schüler Herzog Guidobaldo (?). 1495. Neapel, Museo Nazionale.

487 Christus an der Säule. Um 1490. Chiaravalle, Abtei.

488 Sakristei von S. Satiro, Mailand. Zwischen 1480—88.

489 Aus dem Innern der Sakristei von S. Satiro, Mailand.

490 Rückseite von S. Maria delle Grazie, Mailand.

428 Bronze-Plaketten: Der Raub des Ganymed. — Kampf der Kentauren und Lapithen. — Silen von Bacchantinnen geschlagen. — Die Badenden.

GIOVANNI BATTAGIO

Lombardischer Architekt und Bildhauer. 1480 als in Mailand ansässig erwähnt. Tätig in Lodi, Piacenza, Crema.

491 Santuario della Madonna. Um 1490 bis 1493. Crema.

GUINIFORTE SOLARI, OMODEO, MANTEGAZZA u. a.

492 Certosa di Pavia. Seitenansicht auf die Fassade.

Tafel XXX. Certosa di Pavia. Blick vom Klosterhof auf die Kuppel.

493 Certosa di Pavia. Ansicht von der Seite der Kirche.

DIE KUNST SÜD-UMBRIENS. PERUGIA.

BENEDETTO BONFIGLI

Geb. um 1420, gest. 1496 in Perugia. Als Künstler 1445 zuerst genannt, zwischen 1450 und 1453 für Papst Nicolaus V. in Rom beschäftigt. Nach seiner Rückkehr wird ihm die Ausmalung der neuen Kapelle und anderer Räume des Palazzo Pubblico in Perugia übertragen.

497 Verkündigung. Perugia, Pinakothek.

GIOVANNI BOCCATI

Maler, geb. um 1420 in Camerino; 1445 Bürger von Perugia, dort 1480 noch als tätig genannt.

498 Madonna mit Heiligen. Bez. u. dat. 1447. Perugia, Pinacoteca.

FIORENZO DI LORENZO

Maler, geb. in Perugia um 1440, gest. ebenda 1521. Zuerst 1472, zuletzt 1521 erwähnt. Vermutlich Schüler des Benedetto Bonfigli, unter dem Einflusse des Benozzo Gozzoli, besonders aber in der Werkstatt des Verrocchio in Florenz weiter ausgebildet. Hauptsächlich in Perugia tätig.

499 Anbetung des Kindes. Perugia, Pinacoteca.

500, 501 (Fiorenzo?) Die Wunder des hl. Bernhardin. Perugia, Pinacoteca.

BERNARDINO BETTI BIAGI genannt PINTURICCHIO

Maler, geb. um 1454, wahrscheinlich in Perugia, gest. 1513 in Siena. Schüler des Fiorenzo di Lorenzo, dann Arbeitsgenosse des Pietro Perugino in Rom. Tätig in Perugia, Rom (zwischen 1481—1502), Orvieto, Spello und seit 1503 in Siena.

502 Bildnis eines Knaben. Dresden, Gemäldegalerie.

Tafel XXXI. Madonna mit dem hl. Hieronymus. Berlin, Kaiser-Friedrich-Mus.

503 Papst Calixtus III. macht Enea Piccolomini zum Kardinal. Fresko. Siena, Dom-Bibliothek.

PIETRO PERUGINO

(eigentlich Pietro di Cristoforo Vanucci)

Geb. 1446 in Citta della Pieve, gest. 1523 in Fontignano. Schüler des B. Bonfigli oder Fiorenzo di Lorenzo, dann des Piero dei Franceschi und später des Verrocchio in Florenz. 1472 in die Florentiner Malerzunft eingetreten. Um 1480 bis 1490 malte er Fresken in der Sixtina und in den

Stanzen. Tätig in Florenz, Perugia, Venedig, Rom.

504 Der hl. Sebastian. Fresko. Cerqueto, Kirche.

Tafel XXXII. Bildnis eines Jünglings. Ölmalerei. Florenz, Uffizien.

505 Die Schlüsselübergabe. Fresko in der Sixtinischen Kapelle. Rom, Vatikan.

506 Pietà. Tafelbild in Öl. Florenz, Uffizien.

Tafel XXXIII. Kniender Engel mit Laute. Handzeichnung. Turin, Bibliothek.

507 Vision des hl. Bernhard. Tafelbild in Öl. München, Pinakothek.

508—510 Der hl. Michael. — Tobias mit dem Engel Raphael. — Anbetung des Kindes. In Öl gemaltes Triptychon auf Holz. London, National Gallery.

ANTONIAZZO ROMANO

(eigentlich Antonio Aquilio di Benedetto)

Maler, geb. in Rom. Geburtsjahr und Lehrer unbekannt. Von Melozzo da Forli und von der Schule von Perugia beeinflußt. Tätig in Rom (1461—1508 bezeugt).

511 Madonna mit zwei Heiligen. Rom, Galleria Nazionale (Corsini).

SIXTINISCHE KAPELLE

512 Innenansicht. Rom, Vatikan.

DIE KUNST ROMS UND SÜDITALIENS

ANTONIO FILARETE

515—517 Siehe hinter 483.

ANDREA BREGNO

Bildhauer, geb. 1421 in Osteno bei Como, gest. 1506 zu Rom. Kommt um 1460 nach Rom, wo er eine große Werkstatt hält.

518 Grabmal des Kardinals Lodovico Lebretto. Rom, S. Maria in Araceli.

NACHFOLGER BREGNOS

519 Grabmal Sopranzi. Rom, S. Maria sopra Minerva.

GIOVANNI DALMATA

Bildhauer und Architekt, geb. um 1440 in Trau in Dalmatien, gest. nach 1509. Kam um 1460 nach Rom zu Paolo Romano. Arbeitete zusammen mit A. Bregno und Mino da Fiesole. 1481—90 war er in Diensten des Matthias Corvinus in Ungarn. Nach dessen Tode arbeitete er in Venedig und Ancona.

520 Grabmal des Kardinals Roverella, 1476 bis 1477. Rom, S. Clemente.

PAOLO ROMANO

(eigentlich Paolo di Mariano di Tuccio Taccone da Sezze)

Steinbildhauer. Tätig in Rom 1451 und zwischen 1460—68, macht sein Testament ebenda 1470. Am Triumphbogen Alfonsos in Neapel beschäftigt 1458.

521 Martyrium des hl. Petrus. Marmorrelief. Rom, Vatikanische Grotten.

BERNARDO ROSSELLINO

(eigentlich Bernardino di Matteo di Domenico Gambarelli da Settignano)

Architekt und Bildhauer, geb. 1409 in Florenz, gest. 1464. Von Donatello und Alberti beeinflußt. Hat als Architekt namentlich für Nikolaus V. eine umfangreiche Tätigkeit entfaltet.

(Siehe auch 385, 386)

522 (B. Rossellino?) Hof des Palazzo di Venezia. Rom.

523 Inneres der Kathedrale in Pienza.

UNBEKANNTER NACHFOLGER ALBERTIS

524 Palazzo Riario della „Cancelleria", Fassade. Rom.

525 Palazzo Riario della „Cancelleria", Hof. Rom.

FRANCESCO LAURANA

(Siehe auch 297, 298)

526 (Mitarbeit am) Triumphbogen des Alfons von Aragonien. Neapel.

PIERO DI NICCOLO

Bildhauer aus der Schule Donatellos.

529 (Mit G. di Martino) Grabmal des Dogen Tommaso Mocenigo. Nach 1423. Venedig, SS. Giovanni e Paolo.

ANTONIO RIZO

Architekt und Bildhauer, geb. um 1430 in Verona, gest. nach 1497. Bis 1465 an der Fassade der Certosa in Pavia tätig, seit 1466 in Venedig. Leitete als Protomagister 1483—90 den Wiederaufbau des niedergebrannten Teiles des Dogenpalastes.

530 Adam und Eva. Marmorstatuen. Venedig, Dogenpalast.

Tafel XXXIV. Treppe und kleine Seitenfassade im Hof des Palazzo Ducale, Venedig.

PIETRO SOLARI genannt LOMBARDO

Hervorragendster Architekt und Bildhauer in Venedig in dem letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts. Vater des Antonio und Tullio, gest. 1511 in Venedig.

531 Grabmal Ant. Roselli, 1467. Padua, S. Antonio.

532 Grabmal Pietro Mocenigo, 1481. Venedig, S. Giovanni e Paolo.

533 Grabmal Onigo (gemalte Umrahmung von Lorenzo Lotto). Treviso.

534—540 siehe nach 543.

541 S. Maria dei Miracoli. Fassade. Venedig.

542 S. Maria dei Miracoli. Rückseite. Venedig.

543 S. Maria dei Miracoli. Inneres. Venedig.

TULLIO LOMBARDO

Architekt und Bildhauer in Venedig, Sohn des Pietro und Bruder des Antonio, gest. 1532. Er arbeitete viel mit Vater und Bruder zusammen.

534 (Mit Antonio) Grabmal des Andrea Vendramin. Um 1490. Venedig, SS. Giovanni e Paolo.

535 siehe nach 537.

536 Wundertaten des hl. Antonius: Das Herz des Geizigen. Marmorrelief. Padua, S. Antonio.

ANTONIO LOMBARDO

Bildhauer, Sohn des Pietro und Bruder des Tullio. Geb. um 1462 in Venedig, gest. 1516 in Ferrara. Tätig in Venedig und Ferrara, teilweise in Gemeinschaft mit Vater und Bruder.

534 (Mit Tullio) Grabmal des Andrea Vendramin. Um 1490. Venedig, SS. Giovanni e Paolo.

537 Wundertaten des hl. Antonius: Der wunderwirkende Säugling. Marmorrelief. Padua, S. Antonio.

ZUAN MARIA PADOVANO genannt IL MOSCA

Bildhauer, geb. vor 1500 in Padua, gest. nach 1573. Tätig in Padua und Venedig, seit 1530 in Polen als Hofkünstler der polnischen Könige.

535 Grabmal des G. B. Bonzi. 1525. Venedig, SS. Giovanni e Paolo.

LOMBARDI-SCHULE

538 Tabernakel dell' Olio Santo. Venedig, Frari.

GAMBELLO UND CODUCCI

ANTONIO GAMBELLO, Architekt und Steinmetz in Venedig, gest. nach 1480. Seit 1458 Baumeister von S. Zaccaria, seit 1471 an dem Bau von S. Giobbe beteiligt, auch als Festungsbaumeister tätig.

MORO (MAURO) DI MARTINO CODUCCI, gen. MORETTO, Architekt, geb. um 1440, gest. 1504 in Venedig, führt den Bau von S. Zaccaria nach dem Tode Gambellos zu Ende.

539/540 S. Zaccaria, Venedig.

541—543 siehe hinter 533.

UNBEKANNTE ARCHITEKTEN VOM ENDE DES 15. JAHRHUNDERTS

544 Palazzo Foscari, Venedig.

Tafel XXXV. Palazzo Manzoni-Angarani, Venedig.

545 Palazzo Contarini, Venedig.

MARTINO LOMBARDO

Baumeister, tätig um 1500 in Venedig.

546 Scuola di S. Marco, Venedig. 1485 bis 1495.

BARTOLOMEO VIVARINI

Venezianischer Maler, geb. in Murano. Datierte Gemälde von 1450—1499. Vermutlich Schüler, dann Gehilfe seines Bruders Antonio; später von der Paduaner Schule und von Antonello da Messina beeinflußt.

547 Der hl. Markus und vier andere Heilige. Triptychon. Venedig, S. Maria dei Frari.

ALVISE (LUIGI) VIVARINI

Sohn des Bartolomeo, geb. nach 1446, gest. um 1504. Von 1475—1503 in Venedig tätig.

548 Thronende Madonna mit Heiligen. Bez. Um 1490. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

CARLO CRIVELLI

Geb. um 1430, gest. um 1495. Ausgebildet unter dem Einflusse der Schule von Padua. Tätig anfangs in Venedig, dann überwiegend in den Marken (Ascoli).

549 Die Verkündigung. Bez. u. dat. 1486. London, National Gallery.

550 Madonna mit sieben Heiligen. Bez. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

551 Pietà. Dat. 1485. Boston, Museum.

JACOPO BELLINI

Geb. um 1400 in Venedig, Schüler des Gentile da Fabriano, von 1421 mit diesem in Florenz tätig, 1436 in Verona, 1437 in Venedig, 1441 in Ferrara, dann in Padua und schließlich in Venedig.

552 (?) Bildnis des Dogen Foscari. Venedig, Museo Correr.

GENTILE BELLINI

Der ältere Sohn des Jacopo, geb. 1429, gest. 1507. Vom Vater ausgebildet, vom Schwager Mantegna beeinflußt, erhält 1474 den Auftrag, die Bilder des großen Ratssaales auszubessern. 1479 und 1480 in Konstantinopel am Hof des Sultans tätig. Dann wieder in Venedig am Dogenpalast und mit Bildnissen der Dogen beschäftigt.

553 (Von Giovanni Bellini vollendet) Predigt des hl. Markus in Alessandria. Mailand, Brera.

554 Bildnis der Caterina Cornaro. Budapest, Nationalgalerie.

Tafel XXXVI. Selbstbildnis. Handzeichnung. Berlin, Kupferstichkabinett.

GIOVANNI MANSUETI

Geb. um 1470 in Venedig, gest. ebenda 1530. Schüler und Gehilfe des Gentile Bellini.

555 Das Wunder des hl. Kreuzes. Venedig, Akademie.

GIOVANNI BELLINI

Der jüngere Sohn des Jacopo. Geb. um 1430, gest. 1516. Ausgebildet vom Vater und stark beeinflußt vom Schwager Mantegna, sowie von Donatello und Antonello da Messina. Giovanni ist der bedeutendste Künstler der Familie. Seit 1479 mit den Malereien im großen Ratssaale des Dogenpalastes beschäftigt.

556 Madonna und vier Heilige. Altarbild. 1505. Venedig, S. Zaccaria.

Tafel XXXVII. Pietà. Um 1465—70. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

557 Madonna mit zwei weiblichen Heiligen. Venedig, Akademie.

558 Madonna mit Heiligen. Triptychon. Venedig, Frari.

559 Madonna mit Heiligen und musizierenden Engeln. Venedig, Akademie.

560 Madonna dell' Albero. Um 1500. Venedig, Akademie.

Tafel XXXVIII. Der Doge Leonardo Loredano. Bez. London, National Gallery.

561 Pietà. Um 1460—65. Mailand, Brera.

562 Der hl. Franz. Um 1480. New York, Sammlung Frick.

563 Religiöse Allegorie. Florenz, Uffizien.

ANTONELLO DA MESSINA

Geb. um 1430 in Messina, gest. ebenda 1479. Sohn eines Bildhauers. 1457—1474 in Messina und Unteritalien, 1475—76 in Venedig, dann wieder in Messina tätig.

564 Der hl. Hieronymus. London, National Gallery.

565 Der hl. Sebastian. Dresden, Gemäldegalerie.

566 Männerbildnis, sog. Condottiere. Dat. 1475. Paris, Louvre.

Tafel XXXIX. Bildnis eines jungen Mannes. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

567 Kreuzigung. Datiert 1475. Auf Holz. Antwerpen, Museum.

VITTORE CARPACCIO

Geb. um 1455 in Venedig, gest. ebenda um 1525. 1472 erstmals erwähnt. Entwickelte sich unter dem Einfluß Gentile Bellinis.

Die Legende der hl. Ursula:

568 Aufbahrung der Heiligen. Bez. u. dat. 1493. Venedig, Akademie.

Tafel XL. Der Traum der Heiligen. Bez. u. dat. 1495. Venedig, Akademie.

569 König Maurus empfängt die britischen Gesandten. Um 1495. Venedig, Akademie.

570 Der hl. Hieronymus. Um 1502. Venedig, Scuola degli Schiavoni.

Tafel XLI. Szene aus dem Leben des Lorenzo Giustiniani. Handzeichnung. Chatsworth, Herzog von Devonshire.

571 Die Berufung des hl. Matthäus. Fresko. Dat. 1502. Venedig, Scuola degli Schiavoni.

572 Die beiden Hetären. Venedig, Akademie.

573 Bildnis eines venezianischen Edelmannes. Philadelphia, Sammlung Widener.

MARCO MARZIALE

Geb. in Venedig, gest. nach 1507. 1492 zuerst urkundlich als in Venedig tätig genannt.

574 Christus bei den Jüngern in Emmaus. Venedig, Akademie.

BENEDETTO DIANA

(eigentlich Benedetto Rusconi)

Venezianischer Maler, geb. 1460, gest. 1525; 1482 zuerst erwähnt.

575 Madonna mit vier Heiligen. Bez. Venedig, Akademie.

MARCO BASAITI

Schüler des Alvise Vivarini, geb. um 1470, gest. nach 1521.

576 Die Berufung der Söhne Zebedäi zu Aposteln. Bez. u. dat. 1510. Venedig, Akademie.

GIOVANNI BATTISTA CIMA DA CONEGLIANO

Geb. in Conegliano um 1459, gest. 1518; 1493 als namhafter venezianischer Maler genannt. Seit 1516 in Conegliano tätig. Wenn nicht Schüler, so doch unter dem Einfluß des Giovanni Bellini ausgebildet.

577 Thronende Madonna. Um 1512. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

578 Die Heilung des Schusters Ananias. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

BARTOLOMEO MONTAGNA

Geb. nach 1440, gest. 1523 in Vicenza; 1480 urkundlich zuerst als Bürger von Vicenza erwähnt. Ausgebildet unter dem Einfluß der Paduaner und venezianischen Schulen. Tätig in Vicenza, vorübergehend in Bassano, Padua, Verona.

579 Thronende Madonna mit vier Heiligen. Mailand, Brera.

580 Madonna. Lockinge, Wantage Coll.

VICENZO DI BIAGIO genannt CATENA

Geb. wahrscheinlich in Venedig um 1470, gest. 1531. Beeinflußt von Giovanni Bellini, später von Giorgione.

581. Männerbildnis. Frühes Werk. Wien, Staatsgalerie.

582 Übergabe der Schlüssel an Petrus. Madrid, Prado.

BOCCACCIO BOCCACCINO

Maler, geb. um 1467 in Ferrara, gest. 1525 in Cremona. 1493 zuerst genannt. Tätig in Ferrara, 1501 in Cremona, um 1505 in Venedig, seit 1506 dauernd in Cremona.

583 Madonna mit Heiligen. Venedig, Akademie.

GIOVANNI BUONCONSIGLIO genannt MARESCALCO

Geb. in Vicenza, gest. 1537. Schüler des Bart. Montagna. Tätig überwiegend in Venedig, dort 1495 zuerst erwähnt. 1532 Vorstand der Malerschule in Vicenza.

584 Die Beweinung Christi. Um 1497. Vicenza, Galerie.

FRANCESCO MORONE

Sohn des Domenico Morone, geb. 1473 in Verona, gest. ebenda 1529. Schüler seines Vaters, weitergebildet an Mantegna und Montagna.

585 Madonna. Verona, S. Maria in Organo.

GIROLAMO DAI LIBRI

Maler, geb. 1474 in Verona, gest. 1556 ebenda; ausgebildet unter dem Einfluß von Liberale da Verona und Mantegna.

586 Thronende Madonna mit zwei Heiligen und Stiftern 1512. Verona, S. Anastasia.

587 Anbetung des Kindes. Verona, Galleria.

VENEZIANISCHE GLÄSER

588 Links blauer, rechts grüner Becher mit Emailmalerei. Mitte Pokal aus Millefioriglas in Form eines Holzbechers. Berlin, Schloßmuseum.

VENEZIANISCHES KUPFER-EMAIL

589 Schüssel 47,7 cm Durchmesser, Kanne 33,5 cm hoch. Berlin, Schloßmuseum.

REGISTER

Gedruckt im Deutschen Verlag · Berlin

